A HISTORY OF JAPANESE FILM

(日)四方田犬彦 著

王众一 译



日本电影110年

日本映画史110年





新星出版社 NEW STAR PRESS

日本电影110年

日 本 映 画 史 1 1 0 年

（日）四方田犬彦 ———— 著 王众一 ———— 译

新星出版社
NEW STAR PRESS

图书在版编目（CIP）数据

日本电影110年 / （日）四方田犬彦著；王众一译．—北京：新星出版社，2018.1

ISBN 978-7-5133-2887-6

Ⅰ．①日… Ⅱ．①四… ②王… Ⅲ．①电影史—日本 Ⅳ．①J909.313

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第255546号

日本电影110年

（日）四方田犬彦 著；王众一 译

选题策划：谢 刚

责任编辑：汪 欣

特约编辑：王 萌

特约审校：刘德润

责任印制：李珊珊

装帧设计：冷暖儿

出版发行：新星出版社

出 版 人：马汝军

社　　址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼 100044

网　　址：www.newstarpress.com

电　　话：010-88310888

传　　真：010-65270449

法律顾问：北京市大成律师事务所

读者服务：010-88310811　　service@newstarpress.com

邮购地址：北京市西城区车公庄大街丙3号楼　　100044

印　　刷：北京汇瑞嘉合文化发展有限公司

开　　本：880mm×1250mm　1/32

印　　张：11.25

字　　数：237千字

版　　次：2018年1月第一版　2018年1月第一次印刷

书　　号：ISBN 978-7-5133-2887-6

定　　价：68.00元

阅读日本书系编辑委员会名单

阅读日本书系选书委员会名单

姓名	单位	专业
高原明生（委员长）	东京大学 教授	中国政治、东亚关系
苅部直（委员）	东京大学 教授	政治思想史
小西砂千夫（委员）	关西学院大学 教授	财政学
上田信（委员）	立教大学 教授	环境史
田南立也（委员）	日本财团 常务理事	国际交流、情报信息
王中忱（委员）	清华大学 教授	日本文化、思潮
白智立（委员）	北京大学 政府管理学院副教授	行政学
周以量（委员）	首都师范大学副教授	比较文化论
于铁军 （委员）	北京大学 国际关系学院副教授	国际政治、外交
田雁（委员）	南京大学中日文化研究中心研究员	日本文化

怀念葛井欣士郎（1925—2014）

《日本电影110年》中文版序

日本电影由“日本”和“电影”两个词构成。关心日本电影的人，往往因关注点的不同而影响其根本的研究方向。

侧重关注“电影”者，会将黑泽明、张艺谋、戈达尔、卓别林、斯皮尔伯格等所有导演列在一个横轴上。日本电影史不过是世界电影史的一部分。黑泽明是日本人实属偶然，重要的是他的作品对世界影像语言的发展有怎样的贡献。热爱电影的人不分民族，无国界，TA可以是以电影命名的世界共和国的居民。电影有电影专有的语言，通晓这种语言，可以同等地理解世界任何国家导演的电影作品。“日本电影”首先是电影，然后才是日本电影，这是世界电影主义者的立场。日本的电影爱好者正是站在这样的立场上，热爱着约翰·福特、戈达尔以及贾樟柯的作品。

但是还有另外一种立场，这种立场主张日本电影毕竟是“日本”文化的组成部分之一。沟口健二作品中的摄影及运动受到来自日本传统绘画手法的影响；黑泽明则从江户时代的平民戏剧——歌舞伎中拿来许多题材；山口百惠的青春情节剧，明确地刻画出战后日本社会阶层差异的时代背景；而要真正理解宫崎骏动画片，则有必要了解一些日本自古就有的民俗学意义上的想象力。站在这样的立场上，就不能对撑起日本电影的文学、绘画、戏剧等日本文化的要素视而不见。其实不仅是文化，还需要了解日本历史与社会现实的相关知识。那些创作日本电影的人们以及看着这些电影或悲或喜的日本人，当你了解了他们的心路历程，才可以说对日本电影有了深入的了解。

这两种立场究竟哪一个是正确的？

其实哪个都正确，都不可或缺。因为日本电影与日本的文化特色当然不能割断，但同时日本电影也是人类对电影和运动所持有的普世欲望史的组成部分。中国电影也是如此。唐朝的诗歌绘画、明朝的理学思想、20世纪的中国历史，观众是否具备相关知识势必会影响到欣赏中国电影的深度。但同时全世界的影迷正是在中国电影中发现了人性的普世性，才对此热爱不已。

本书的读者如能借助日本电影这个窗口对日本人和日本文化有所关注，作为电影史研究者，我将深感欣慰。但同时如果有人通过日本电影产生了对全世界电影的兴趣，我也坚信那是极好的事情。

为《日本电影110年》中文版提笔作序我十分高兴。翻译此书的王众一先生尽管平日工作繁忙，还是拨冗翻译完成了此书的前身《日本电影100年》，以及与人合作完成了我的大部头作品《日本电影的激进意志》（中文版《创新激情：一九八〇年以后的日本电影》）。本书是他翻译完成的第三部我的作品。王众一先生对日本文化和日本电影寄予的热情和细腻的挚爱令我深感敬佩。

四方田犬彦识于日本横滨

2016年2月20日

《日本电影100年》中文版序

中国和希腊自古就有所谓事物表象的哲学认识。电影19世纪由法国人发明，后来作为一种西方的现代事物来到我们东亚的城市。不论在日本还是在中国，当时进电影院都是一种时髦的行为。当西方的观众对亚洲、非洲的异国情调叹为观止的时候，我们的先人心怀向往，通过银幕看到了将要到来的现代社会形态的榜样。

然而情况并不止于此。我们的先人早在电影到来以前便享有丰富的大众戏剧文化，他们在接受电影这个新生事物时往往把它看作传统戏剧的延展。日本有一种叫作“净琉璃”的传统文艺，它与木偶剧密切结合，发展为百姓喜闻乐见的娱乐形式。日本观众把电影看作了由西方传来的新型净琉璃。于是，当他们尝试自己制作电影的时候，非常自然地从净琉璃和歌舞伎中借用了众多题材。可以说在中国也有类似的情况。正因为有了京剧和粤剧这样的戏剧传统，中国电影才在情节剧领域取得了如此高的成就。不错，东亚的电影发展史，就是来自西方的现代主义的发展历史，但它不仅仅如此。不要忘记一个事实：电影是在本土已有的戏剧文化背景之下发展起来的。日本电影的历史算来不过百年，但我们要理解这一百年的历史，就必须要了解电影到来之前的百年文化史。而这种文化融合本身就是一部东亚现代史。

日本人最早发现中国电影是1935年。左翼电影人岩崎昶（Iwasaki Akira，1903—1981）在20世纪20年代后半期为配合无产阶级运动而从事电影活动。但是在日本当局接二连三的镇压之下，活动事实上陷入停顿，无法找到新的出路。当他听说蔡楚生在莫斯科电影节获奖的消息后，马上赶到上海。在电影院里他观摩了正在公映的《渔光曲》，被深深地感动了。岩崎昶访问了明星、联华、艺华、电通等电影公司，会见了沈西苓，还有史东山、应云卫、岳枫等电影人。回到东京后，岩崎昶马上在杂志上发表了自己的见闻。他在《电影的艺术》（『映画の芸術』）一书中，就电影在中国起到的重要文化作用，以激动的笔调写道：“在这里谁都无法轻视电影。甚至可以说，电影占据了文化的中心地位，而其他艺术要从属于电影。人们认为电影是最高级的文化现象，电影人作为认真的艺术家受到尊敬，电影界的每一件事都会立即引来全社会的普遍关注。”

任何电影人或者影评家都希望，当某国或某城市的电影处在登峰造极的时代，自己正好就在现场。岩崎昶的这篇文章让我们能够窥见强烈的幸福感和乌托邦激情。它们来自如下的执着信念：当领先世界水平的电影诞生之时，本人正好就在现场。但是，当时的日本正在对中国发动军事侵略，岩崎昶如此看好的上海电影根本无法在日本公映，广大影迷也没有听到他的声音。日本从纳粹德国那里学来电影管理办法，于1939年制定了《电影法》。只有岩崎昶一人勇敢地站出来反对，结果被投入牢狱。这就是在日本最早介绍中国电影的故事始末。

生于1953年的我，看到的第一部中国电影是《烈火中永生》。那是1965年，当时我是东京大学附属中学的学生。在一位左翼美术老师的推荐下，我和几个同学去电影院看了这部影片。好像是在重庆的街道上，一位高声向群众呼吁并散发抗日传单的少年深深地打动了我。不，也许是一位姑娘。或许他并没有散发抗日传单，而只是呼吁人们起来战斗。已经是40年前的事情，请允许我的记忆有些模糊。后来我找到了译成日文的原著小说，立刻醉心地读了起来。因此，当第二年北京发生“文化大革命”的消息传来，我等立刻跑到书店求购日文版《毛主席语录》也就毫不为怪了。我常想，如果自己当初生在北京，恐怕毫无疑问会参加红卫兵运动。此后，升入高中的我，由于参加政治运动而被迫辍学，进饼干厂当了工人。我的工作非常单调：每天磕4000个生鸡蛋。当时唯一安慰我心灵的事情就是看电影。

如果说我也有过类似战前岩崎昶的体验的话，那就是1986年在东京的放映厅里看陈凯歌的《黄土地》的那一刻。这部完成后经过两年才辗转来到东京的电影，着实让我进入如痴如醉的状态。我被影片所感染，从导演试图挑战历史神话的勇气中，我读到了一位艺术家的良知。很快我了解到，这位我从没听说过的导演和我是同一代人，我们拥有同一个时代。当我知道了他和他所属的中国第五代导演们的电影，我对中国电影的热情才真正一发而不可收。

不久，我得知还存在着岩崎昶在半个世纪前发现的上海现代主义电影，我被上海电影在情节剧方面丰富的想象力所折服。作为电影史学家，我希望有一天可以做这样一件工作：将20世纪30年代的上海电影和同时期的东京做一个比较。我们还可以设定第三项——给这两个电影大都会带来巨大影响的好莱坞的存在。美国在当时它的殖民地马尼拉开拓的电影产业，也将列入比较的视野。

这本被译成中文的日本电影史，是我有关电影的著作第一次翻译成中文。自己的著作能够在产生了上海电影、培育出第五代导演的国度里翻译出版，我实在感到高兴。这是一部专门讨论日本电影史的书，但我绝不是一个文化民族主义者。我的著述不仅有日本电影，还包括中国电影、韩国电影、泰国电影、以色列电影。我认为，日本电影绝不是孤立的现象，必须在东亚这个更为广阔的、知性的电影史的大脉络中才能真正对它有完整的把握。从这个意义上说，我欢迎中国的新读者对我的小书提出批评。

而且这本小书能够在中国第一部电影《定军山》诞生100年之际在中国翻译出版，实在令人再高兴不过了。迟早有一天，会有中国人独自撰写的日本电影史问世。那时会有一个对日本电影的全新批评，其角度与文化背景对于日本人来说都将是始料不及的。迄今为止，我通过与中国的电影人、知识分子的对话学到了许多有关中国电影的知识和智慧。我也希望将来和未来的日本电影研究者对话，得到另外一种思考日本电影的可能。如果这本小书多少有助于这一天早日到来，身为作者我将感到无比欣慰。

四方田犬彦

2004年7月27日

写在《日本电影110年》出版前面

本书是在2000年出版的《日本电影100年》（集英社新书）的基础上，对2000年以后的日本电影动向加以增补之后完成的增订版。同时，还根据这十年日本电影研究的最新进展，对已有章节的某些细节进行了若干修订。

本书的前身是一部简明浓缩的小书。因其简明，这本小书有幸被几家大学选为电影学教材，并几经再版。同时，此书还被翻译成意大利文、德文、中文、韩文，意想不到地获得了许多海外读者。不论是在日本国内还是在海外，如果通过本书使得一些电影发行商、影评家乃至电影观众获得了有关日本电影史的系统知识，进而对日本电影进一步关注并产生更深的兴趣，我将感到不胜欣慰。

文化史意义的19世纪不是终结于1900年，而是终结在世界大战爆发的1914年。同样，21世纪第一个十年的日本电影也不应以2010年划界。人们实际感受到的断层发生在2011年。不用多说，东日本地区发生的大地震引发的灾害，以及地震引发的福岛核电站的爆炸，给超过一个世纪的日本电影史带来了不可逆转的非连续性。

“三一一”以后的日本电影究竟发生了怎样的变化？在笔者写这篇文章的时候，也就是2014年年初，已经有200多部纪录片在电影院、公民馆等公共场所上映。如果将个人拍摄的网络视频作品考虑进来，很难把握“三一一”之后的影像作品的全貌。相关题材的故事片也有几部已经完成并公映，但评论界对这些作品的评价是分裂的。恐怕要经过下一个十年，也就是到2021年的时候，才好更加明确地在电影史意义的事实上对这场空前灾难给日本电影留下的痕迹进行讨论。那些在“三一一”发生后受激动情绪驱使赶往灾区用摄影机记录的电影人，到那个时候还会有几个人能够坚持影像记录，并保持心灵净化的热情，直面摄影行为本身带来的道德问题？日本电影会因为他们的行为而向哪个方向发展呢？作为电影史研究者，我将冷静地守望未来的岁月。

进电影院观影，为电影艺术感动这一行为本身，在不知不觉中已经变得非主流，成为一种行为艺术了。互联网与电视总是不停地放出新片信息，博客上匿名的跟帖汹涌无涯。人们已经不再期盼通过杂

志、报纸专栏和影评获得关于电影的信息或知识。通过线上或购买碟片，任何一个人都可以体验个人占有海量电影，而这在30年前是完全不可想象的。但人们因此丧失了对电影的共享体验。从前和不认识的观众毫无意识地紧密地坐在一起看电影那种引人入胜的感受，已经被一个人孤零零观赏DVD藏品的寂寞感所取代。在这一过程中，所有作品都变得平起平坐，成为等价的存在。然而，一个人观影的体验是否也会因此变得虽然等价但却陷入乏味呢？

我坚持进电影院观影。我所做的最后的抵抗，正是针对上述情况。我之所以写作这部小书，就是为了再次审视人与电影的关系。也许这话说得有点儿夸张，那我换个更为直白的说法吧：我试图通过重新审视日本人与日本电影曾经建立的幸福关系的时代，来回答电影的本质究竟是什么。

2014年，日本成为产量排名在尼日利亚、印度之后的电影制作大国。然而这些每天批量生产并在瞬间便被消费的电影，在10年、20年之后究竟还有多少会得到下一代观众关注？在邂逅这些作品时，彼时的观众是否还会同样持有我们如今在观看山中贞雄、黑泽明等人的经典作品时所表现出来的敬意？

我期待着本书的读者或多或少能够同样感受到我这代人对电影的炽热情怀。

还要提到一句，本书中有些用词今天通常被视为带有歧视色彩。之所以没有调整而原样使用，是基于我的一种学术判断：通过不避讳这些用词曾经在电影史的意义上广为使用的事实，历史地考察日本电影与歧视的关系。

四方田犬彦

目录

前言

电影的历史绝不只是经典佳片的历史。

人们可以举出《东京物语》（『東京物語』TŌKYŌ MONOGATARI）和《七武士》（『七人の侍』SHICHININ NO SAMURAI），甚至再加上《风之谷》（『風の谷のナウシカ』KAZE NO TANI NO NAUSHIKA），说这就是日本电影。这样做固然很简单，但是，就如同我们把喜马拉雅山脉的各个峰巅联结起来并不能说我们已经洞察了世界屋脊的真正面目一样，仅靠罗列高水准艺术作品，或以杂志上的十佳影片以及票房成绩为基准来选片并不能帮助我们全面了解一个国家电影的社会本质。我们只有谈及串联在名作之间的许多无名影片，才有可能真正了解日本电影发展、演变的来龙去脉。

日本第一部由日本人完成的电影拍摄于1897年。

在那以后，日本作为东亚的电影大国经历了两次电影黄金时代。第一次是在20世纪的20年代到30年代，第二次是20世纪50年代至60年代。第三个黄金时代会在21世纪之初到来吗？在21世纪的头一个十年里，日本的电影生产呈现出泡沫化状态，总共拍摄了七百多部电影。然而，如果日本电影果真将迎来新的繁荣，那么在质与量上将会呈现一种怎样的形态呢？为了解这一切，我们有必要回顾日本电影走过的历程。这本小书就是怀着这样的目的写给专家以外的普通读者的。

动笔之后发现，如何划分时代是一个大问题。电影的历史与围绕着它的社会、政治、文化的历史相互重叠，但又未必直接反映这些历史。我们同时还要考虑到从无声到有声，从黑白到彩色，从胶片到录影带，再到数字影像发展而来的技术史。本书虽有若干例外，但原则上以十年为单位划分时代，突出分析每个单位里发生的变化。本书是一部概要性质的书，未提及的导演和作品不在少数。

欣赏从前的电影既非难以做到，亦非只是某些百里挑一者的特权。如果本书能够起一个抛砖引玉的作用，使读者得以在跨度超过一个世纪的日本电影的茂密丛林中漫步浏览，那么作者将感到无比欣慰。

序章　关于日本电影的特征

日本电影的概念

当我们考察日本电影的时候，首先会遇到一个困难。那就是，严格地讲，我们无法按照一个电影类型明确其概念边界。这种倾向在第二次世界大战之前日本拥有海外殖民地时代起就已经存在。尽管形式和意义发生了变化，如今这种倾向有愈加走强之势。

比如说，在战前，日本导演在其殖民地台湾、朝鲜、中国东北（旧称满洲）制作或导演的电影，究竟多大程度上可以叫作日本电影？而崔洋一（Sai Yōichi）、李学仁（Lee Hak'in）等旅日韩国人导演的影片又该叫作什么（如果他们的作品不算日本电影，或者将旅日朝鲜人主演的电影从日本电影当中排除的话，那么日本战后电影史将不复存在）？虽然是日本人，但像高岭刚（Takamine Tsuyoshi）那样用冲绳话拍摄，打有日语字幕的电影该算什么呢？20世纪70年代以后黑泽明（Kurosawa Akira，1910—1998）和大岛渚（Ooshima Nagisa）等用法国资本制作的电影又该怎么定位？

上述一连串的疑问意味着，近年来“日本电影”的观念已经不再只有一义性，提出疑问这一行为本身正在使日本电影具有两义性。当然，这一倾向不仅日本电影才有。在欧洲，电影运作资金与团队已经理所当然地呈现出跨国阵容。在汉语圈内，如台湾制片人通过香港电影公司请到客居纽约的中国导演在中国拍摄的《霸王别姬》出现于90年代。而日本导演使用清一色日本演员、用纯粹日语在日本拍摄，能够完全满足这一条件的电影在21世纪里将越来越少。

我们遭遇的第二个难题是有这样一个疑问：是否可以断言贯穿于各个时代的日本电影同类项确实存在？

尾上松之助（Onoe Matsunosuke）主演的《豪杰儿雷也》（『豪傑児雷也』JIRAIYA）与黑泽明的《生之欲》（『生きる』IKIRU）之间，超越手法与主题，在电影的自我认识维度上存在着巨大的鸿沟。但是，在黑泽明与冢本晋也（Tsukamoto Shinya）的《铁男》（『鉄男』TETSUO）之间，更是横亘着广阔而晦暗的鸿沟。与《豪杰儿雷也》可以一比的是同时期法国的《基督受难》（『キリスト受難劇 LE PASSION DE CHRIST』）、印度的D.G.法尔克

（D.G.Phalke）的《奎师那降生》（『クリシュナの誕生』THE BIRTH OF KRISHNA）。黑泽明的作品则与维托里奥·德·西卡（Vittorio De Sica）的《温别尔托D》（『ウンベルトD』UMBERTO D）所代表的新现实主义有着更多的同类项。而冢本晋也所描绘的梦魇世界让我们联想起血腥恐怖电影或H.R.吉格尔（H.R.Giger）的绘画作品，与我们通常所认识的传统日本则相隔甚远。

从20世纪10年代、50年代、80年代随机抽选三部电影考察，我们不难发现它们是按照几乎没有交集的电影观念分别完成的作品，这种情况下试图历史地给出一个“日本电影”的统一范畴几乎是没有意义的。这里抽选的三部电影，首先在世界电影史上突出地体现了那个时代的同期性，然后它们才是日本电影。如果对此置若罔闻而非要给电影冠上国籍归属，将会导致对作品的本质产生误读的危险性。日本电影在一个世纪里发生了如此巨大的变化，以致我们如果聚焦不同的时代展开讨论，得出的结论也会迥然不同。

然而我要宣布，后面的章节里我们将停止就上述两个问题做出判断。在考虑到过多的例外与变化之后，我们探讨是否仍然可以抽出日本电影的共性特征。我们首先要考察日本电影在这110年来日本的文化与社会当中处于怎样的历史方位。

作为边缘艺术的电影

在19世纪将要落下帷幕之际，电影在日本刚刚起步，但在接下来的一个世纪里，日本电影占据了日本大众娱乐产业的代表性地位。这样说似乎过于简单化。不过，至少在20世纪60年代以前，这一说法应该成立。即使电影被看作艺术，当初它在社会中被公认的地位绝不算高。在某一时期以前，电影可以说处在鹤见俊辅（Tsurumi Shunsuke）所谓的“大众艺术”与“边缘艺术”的分水岭上。[(1)]

每当日本电影走弱之时，处在非艺术与艺术之间的边缘艺术往往总是给它注入新鲜活力。战前的牧野省三（Makino Shōzō，1878—1929）式电影许多方面有家庭产业的特点。在60年代出现的8mm电影丰饶土壤中诞生了像原将人（Hara Masato）这样的影坛彗星。到了90年代，在桃色电影和成人录像电影交错的领域仍然存在着产生未知的电影导演的可能性。由于电影长期在大众艺术中被放在一个最不受人高看的地位，它才得以不断受到来自“边缘艺术”的刺激。

19世纪中叶以后，日本将西方的现代化作为自己的目标。在此过程中被认为最规范的艺术是文学与美术。从事上述活动的艺术家们多少都放射出求道者的光环，甚至被笼罩在有宗教色彩的神话之下。电影为自己争得神话地位，则是在战后沟口健二（Mizoguchi Kenji，1898—1956）和黑泽明在国际影坛上受到瞩目以后的事情。

一直到很晚的时候，日本电影的观众大多是孩子或没受过多少教育、贫穷的城市工人。如果平时一个有文化的人进了电影院，会被别人看作疯癫。戏剧和音乐跟电影最为接近，事实上电影从二者中吸取了大量养分。尽管如此，除了电影刚刚传入时新鲜一阵之外，正统而且有职业自豪感的歌舞伎演员们称新兴的电影为“烂泥戏”[(2)]，拒绝放下身段走下歌舞伎的桧木舞台。而能乐演员压根儿就拒绝和电影发生直接接触。唯一的例外是在戏剧圈中地位最低的江湖戏班或稍晚崛起的新派剧[(3)]之类。在日本，第一部电影上映之时就伴生了现场解说者，而在早期出任这一角色的竟是口齿伶俐的、路边摆摊吆喝的小贩。这说明，从西洋传来的这种光学装置在日本并未被看作高级艺术，在当时人们眼里那不过是从外国引进的下三烂的江湖把戏。

日本真正意义的电影公司成立于1912年，与好莱坞延续至今的电影公司大约同时起步。但两者的区别在于，前者是小规模的家庭企业，而后者是现代化的大工厂。在20世纪第一个十年，好莱坞已经确立了程式化的叙事方法、摄影技巧以及女明星制，这些日本电影直到20年代以后才最终接受。日本电影总是在美国电影面前表现出落后性，这既令日本电影抬不起头，同时又受到刺激奋起直追。即使后来其独特的风格被一般认为是典型非好莱坞电影的小津安二郎（Ozu Yasujirō，1903—1963），其20年代的早期作品也被挖苦说“洋味儿浓重”，美国电影对其影响之深由此可见一斑。

日本电影没有像好莱坞电影那样，作为代表美国文化的艺术形式在全世界树立独一无二地位的同时，将自己的“普世性”作为一种意识形态向全球宣传。即便其艺术性在海外受到很高的评价，但日本电影仅仅停留在地区性存在的水平上。同时，日本电影没有像后来的某些国家的电影，成为政治阴谋与权力斗争的帮凶。日本电影也没有像英国电影那样受到来自美国电影的语言压迫，而是在日语这样一个封闭的框架内完成了制作、发行、欣赏的全部环节。日本电影观众战后很长一个时期里一直保持着这样一个思维定式：好莱坞电影是娱乐，欧洲电影是艺术，而亚洲电影是认真学习历史的好教材。这种区分到了90年代完全失去了意义，而日本电影一般被认为始终不属于前面的任何一种。在年轻人眼里，与强烈体现正面价值观、令人心驰神往的欧美电影相比较，日本电影无论如何也低人一等。从这一点来看，日本电影在本国未能取得香港电影在香港那样高的地位。

增村保造的批评

这里要提到一部半个多世纪以前，日本人用外语完成的日本电影论。这就是20世纪50年代就读于罗马电影实验中心的增村保造（Masumura Yasuzō）于1954年在当地发表的《日本电影史》。[4]

增村在书中迎头抨击了日本电影的新派歌舞伎传统。他指出，日本的电影导演善于“对伤感的爱或者母性的爱做诗意性描写，并将这些东西与山川风光等大自然抒情性要素融为一体，据此磨砺出他们的细腻感性”。他们主动逃避现实社会生活，陷入一种非现实的态度当中。增村断言，“结论是，日本电影的诗意美学形成于女性的感性气质，而非形成于勇于面向外界的男性气质”。

在求学于意大利的增村看来，艺术应该“直接表现民众热情”，同时又要是“非常男性的”。而艺术在日本不过是长期的政治绝对主义意识形态催生的、“遭到歪曲的社会的产物”而已。日本电影中反复出现的“宿命论、对山河的热爱、残暴性与施虐性、细腻的美学感觉、神秘主义以及在表达上述观念时运用的悠缓的时间感觉”就是这种非现实的唯美主义冥想的结果。由于以上原因，日本电影既未能向社会性主题发出挑战，也缺少真正意义上的喜剧电影。

增村保造的批评如此直截了当、毫不掩饰，体现了一个目睹到意大利新现实主义电影的日本人所产生的紧迫感与焦虑意识。大约在他的心目中，日本电影就是战前松竹公司的情节剧，或是战后由大映公司推出的慈母戏，甚至包括成濑巳喜男（Narise Mikio，1905—1969）和木下惠介（Kinoshita Keinosuke）的作品。《日本电影史》字里行间透露着增村保造对这些电影的不满。

不错，如果站在今天的观点上反驳1954年的增村保造易如反掌。1954年在威尼斯电影节上获得很高声誉的《七武士》就是一部彻头彻尾的男性电影。从亀井文夫（Kamie Fumio，1908—1987）到小川绅介（Ogawa Shinsuke），纪录电影作为日本电影的一个支系，一步也未曾逃离过现实，并且都触及影像内在的政治性问题。铃木清顺（Suzuki Seijun，1923—2017）也许很唯美，但他拒斥一切伤感，拍出了具有男性魅力的电影。现在的日本动画片与欧美相比有时带有过多的表达情感的因素。而且20世纪60年代，日本不是也出现了前田阳

一（Maeda Yōichi）、森崎东（Morisaki Azuma）等喜剧导演吗？列举的上述反例表明，与当年增村保造心目中的战前日本电影相比，战后日本电影的发展多元化了。

尽管如此，我们今天还是要倾听增村保造批评当中有意义的部分。因为他一针见血地指出了日本剧情片的本质性特征，巧妙地发现了存在于日本电影底色中的新派剧的要素，并从中解读了培育自己的电影环境的本质。回国后，增村保造在给沟口健二做副导演的过程中，目睹了这位拍摄《赤线地带》（『赤線地带』AKASEN CHITAI）的电影巨匠对新派剧要素毕生持有的爱恨交加的情感。作为电影导演，增村保造的创作轨迹始终贯穿着对日本电影的批判实践。

与相邻领域的交流

为了更加严密地讨论增村保造的日本电影论，有必要对日本电影诞生以前就已经存在的各种日本文化对日后的日本电影产生过何种影响，以及日本电影在怎样一个文化脉络下成长壮大的经过做一番考察。

一般而言，在现存艺术当中最年轻的电影，毫无疑问从众多先行艺术那里有所借鉴。作为一种新兴媒体，既有排斥、淘汰传统事物的一面，同时也会滑入传统的文化脉络的怀抱，发现并争夺传统文化的欣赏者。里昂的卢米埃尔兄弟（Lumière Brothers）发明的活动电影摄影机（キネトグラフ KINETOGRAPH）是在19世纪末诞生于欧洲的光学装置。可以说，它是典型的西洋现代知识框架下的产物。对于那些从19世纪中叶便学习欧美积极推进现代化探索的东亚地区而言，电影这一装置的背后所体现的表象与投影的机理，从逻辑上说是现代化的象征，体现了一种来自西方的原理。电影在随后的一个世纪里，不仅在日本，在各个国家和地区都取得了独自的发展，这表明电影与当地的传统文化发生了积极的相互感应。意大利电影从一开始到现在，主要的精神财富来源于歌剧，而中国电影可以说是在从道教信仰到京剧、粤剧等中国传统文化基础上的延伸。同样，日本电影也是根植于日本文化的土壤中才得以开花结果的艺术。反过来说，如果想真正理解意大利电影和中国电影，就要研究歌剧和道教，甚至有必要了解两国的历史知识。同样，如果想对日本电影有一个较深入的了解，就有必要知道一些与日本历史密不可分的艺术知识。下面，我们具体地讨论这个问题。

自18世纪前后，日本的大众读物出版出现了世界罕见的繁荣。明治维新以后，落语[(5)]的速记手抄本出现了，讲谈[(6)]、新闻小说[(7)]、儿童读物等各种各样的书籍充斥市场。高扫盲率确保了广泛而稳定的读者层，这种状况经久不衰。日本在本国大众阅读文化方面进展神速，意大利和印度无法与之比拟：意大利直到20世纪还要特地翻译法国小说在报纸上连载，印度在殖民主义统治下形成的语言多样性成为阅读普及的重大障碍。今天日本漫画的发达无疑与明治时代以来日本的阅读普及有着因果关系。

各种读物不仅为电影提供了可供改编的原作，更唤起了电影观众希望将书上的故事改编成电影的潜在需求。电影反过来又给大众通俗小说在创作手法上带来影响，教给后者如何营造现代主义气氛。20世纪20年代中期起，“讲谈本”取代大众小说成为电影改编的主要来源，古装片中荒诞无稽的成分基本消失。到了30年代中期，有声革命告一段落，这时候纯文学作品翻拍成电影的势头一发而不可收。迄今为止，川端康成（Kawabata Yasunari）的《伊豆的舞女》（伊豆の踊り子 IZUNO ODORIKO）前后六次被拍成电影。如果我们做一个比较，就可以溯本求源地发现电影与纯文学这一高端艺术的关系的变化。反过来，从1935年发表的《雪国》（雪国 YUKIGUNI）的开头部分主人公亲口道出“叠印”手法的细节中，这种关系也可以得到确认。

日本的电影导演似乎对来自绘画的影响有充分的意识，而且具有方法论意义上的自觉。比如沟口健二在拍摄《元禄忠臣藏》（『元禄忠臣蔵』GENROKU CHŪSHINGURA）的时候谈到，与西洋绘画强调透视感，特写式地突出聚焦点的做法相反，日本绘画强调“整体画面构成”，视点基本上类似长焦镜头，在一个画面里体现多个中心。他主张日本电影“应该静静地伫立在朴素平凡的日本画前面去感悟”。[8]他在住吉具庆（Sumiyoshi Gukei）的《洛中洛外图》（『洛中洛外図』RAKUCHŪ RAKUGAI ZU）中发现了理想的构图，从此喜欢从远处俯拍事物。他还对安藤广重（Andō Hiroshige）的名胜图绘所表现的空间构成倍感兴趣，将其绘画作品中所展现的有流动感、悠缓的时间推移及与之伴随的空间的连续变化引入自己的叙事文体。在《雨月物语》（『雨月物語』UGETSU MONOGATARI）里，从露天浴场越过山岩向海边运动的镜头以及叠印处理，绝妙地实现了对这一叙事文体的运用。

与传统戏剧的关联

然而，对日本电影的形成贡献最大的还要数戏剧与音乐，这一点毫无疑义。电影院在日本至今还被称为“剧场”，业内甚至还习惯地称之为“小屋”[(9)]，有的还有“××座”[(10)]的称谓，都足以证明这一点。

前面已经说过，起初歌舞伎根本没把电影放在眼里。不过电影却从这个江户时代的大众戏剧那里吸收了很多养分。战前的古装戏演员从艺名到扮相，甚至化妆、肢体动作、发声等都受到歌舞伎演员的影响。故事题材也从歌舞伎和偶人净琉璃[(11)]那里得到了丰厚资源。18世纪作为戏剧大获成功的《忠臣藏》（『忠臣蔵』CHŪSHINGURA）故事迄今仅得到证实的就有80多次被拍成电影，并因而作为一大独特的电影类型堪与印度的叙事诗电影相媲美。日本电影真正意义的女演员直到20世纪20年代以前没有出现，是因为沿用歌舞伎的规矩，女性角色一直由男旦扮演的缘故。另外，从沟口健二的《残菊物语》（『残菊物語』ZANGIKU MONOGATARI）到今村昌平（Imamura Shōhei，1926—2006）的《被盗的春心》（『盗まれた欲情』NUSUMARETA YOKUJŌ），歌舞伎演员和江湖艺人的流浪故事一有机会便成为电影的素材。



衣笠贞之助《忠臣藏》（1932）




左：沟口健二《元禄忠臣藏》（1941）
右：牧野省三《忠臣藏》（1910）




左：大曾根辰保《大忠臣藏》（1957）
右：稻垣浩《忠臣藏·花之卷 》（1962）



沟口健二《残菊物语》（1939）

我们还要提到19世纪末在歌舞伎改革运动中出现的新派剧、引进西洋戏剧之后诞生的新剧[(12)]甚至新国剧[(13)]为日本电影的发展做出的贡献。在催生日本最初的女演员的过程中，新剧的作用不可或缺。古装戏手法的删繁就简也离不开对新国剧成果的应用。然而，对日本电影的基调形成贡献最大的还当数新派剧。新派剧起步于地下小剧场，由于尾崎红叶（Ozaki Kōyō）和泉镜花（Izumi Kyōka）等小说家描写的花柳界与城市资产阶级之间的情感纠葛很快成为主要题材，新派剧在20世纪前半叶成为最成功的大众戏剧。正在崛起的日本电影马上向新派剧靠拢，将其演绎的世界观和道德意识变成自己的资源。打破门第观念的男女挚爱，为男方出人头地女方做出自我牺牲，离散骨肉重逢，新派剧格外钟爱的这些主题，一经与好莱坞在全世界广泛传播开

来的欧美情节剧相结合，便形成了日本特色的情节剧。前面引用的增村保造对日本电影的批评，可以说正是针对这一点的。

在各个剧种与日本电影的形成发生关系的过程中，唯独能乐始终保持低调。由于能乐作为高度纯粹的艺术已经定型，无法加入到新兴的电影当中去。尽管能乐在电影类型的维度上未能施加影响，但在一些导演的作品里也留下了难以磨灭的痕迹。在小津安二郎的《晚春》（『晚春』BANSHUN）和成濑巳喜男的《山之音》（『山の音』YAMA NO NE）中，能乐被高度隐喻地提及，而在黑泽明的《乱》（『乱』RAN）中，几个能乐作品被嵌入式引用，甚至出场人物的步法都受其影响。宝冢剧团所代表的少女歌剧因为小林一三（Kobayashi Ichizō）的作用与电影界关系密切，由于经常为电影输送女演员而具有了重要的意义。但它从未将自己的题材提供给电影。这一点，如果和台湾、香港等汉语圈电影做一番比较，似乎损失巨大。因为日本电影最终未能拥有女扮男装大显身手的动作片类型。

“辩士”的滥觞

在日本，音乐不是以纯乐器演奏形式，许多情况下是以人声即语言或戏剧的形式发展而来。在偶人净琉璃中，舞台上演出的视觉部分与一旁的演唱、弹奏双轨并行，但观众已经习惯将两者视为有机合一的表演加以欣赏。

前面提到，活动电影摄影机一传入日本，上映时就已经有解说者在旁讲解。解说者不久有了专门的称谓：活动辩士（活動弁士KATSUDŌ BENSHI）。在无声电影放映时，他们成为不可或缺的存在。在大城市里，观众是否去看一部电影与其说去取决于影片内容，还不如说取决于是哪个辩士解说。那些大腕辩士甚至可以在内容上向制片者提出对导演的要求。影片放映时间会根据辩士的解说长度而随意调整。

为什么只有日本有如此发达的辩士制度？这个问题众说纷纭。最令人信服的解释是辩士制度因袭了大众文艺的历史传统。自江户时代以来，落语、讲谈、说经祭文[14]、音头[15]等各种形式的口传文艺深入人心，形成独特的审美风格。辩士们确立旁白的手法毫不费力，因为这样的欣赏方法已有先例。前面提及的偶人净琉璃那种视觉部分与演唱、弹奏双轨并行的欣赏系统在日本观众当中早有预设。所以当19世纪末日本人第一次接触电影时，毫无障碍地接受了配有旁白的无声电影。20世纪10年代以来，知识分子们多次试图废除辩士制度，引进欧美的字幕欣赏方式。但是这些努力屡遭挫折。日本的有声电影革命较迟发生的原因除了“小屋”制片商无力投资更换设备之外，还有一个重要原因。古装片巨匠伊藤大辅（Itō Daisuke，1898—1981）在晚年袒露心声时说到，在真正意义上日本从来就不存在无声电影。

辩士在20世纪30年代几乎销声匿迹，但在一些始料不及的地方留下了它的痕迹，成为日本电影区别于他者的特征性要素。在电影的开头和结尾，未曾出场的旁白者的冗长的话外音可以认为是辩士的“前说”（开场白）“后说”（片后谈）的残留。某些动画片和纪录片的叙事手法也可以看作是同样的情况。战前和战后，日本电影擅长使用长镜头，既没有采用爱森斯坦（Sergei M.Eizenshtein）所说的语义学意义上的彻底的蒙太奇结构，也没有接受古典好莱坞电影的朴素包容的电影语法，日本电影的本质特征——长期存在辩士制度——起着关键性

作用。一个事实是知识阶层出身的电影史学家对辩士的评价一直过低。然而辩士制度绝非日本电影落后性的反映，也不是导致日本电影脱离好莱坞电影语法的元凶。辩士制度的存在是日本电影独特的本质性特征。今后的日本电影亦不会脱离其遗传图谱。

文化杂种

然而，日本电影的制作未必在所有情况下都处在日本传统文化的延长线上或受其影响。相反，当我们考察具体的影片，首先会注意到压倒优势的文化杂糅性，即日本电影与外来的异质性文化母本杂交，生成全新混合体的努力。

要想知道一部电影中隐含有多少文化母本，我们仅对山中贞雄（Yamanaka Sadao，1909—1938）于1937年在有声电影研究所（PCL：Photo Chemical Laboratory）导演的《人情纸风船》（『人情紙風船』NINJŌ KAMIFŪSEN）加以分析就足够了。毋庸赘言，该作品直接取材于19世纪中叶默阿弥（Kawatake Mokuami）执笔的四幕歌舞伎《梅雨小袖昔八丈》（TSUYU KOSODE MUKASHI HACHIJŌ）。不过只有出场人物的设定来自原作，内容上则是对贾克·费戴尔（Jacques Feyder）的《米摩萨斯公寓》（『ミモザ館』PENSION MIMOSAS）不露声色地改头换面。全片的气氛有意识地因袭了高尔基（Maksim Gorkii，1868—1936）的《在底层》（どん底 Na dne），而电影类型采取了大饭店样式。本来故事发生在江户，出生于京都的导演却把对自己胡同里玩耍的少年时光的怀念巧妙地杂糅于其中。简单地说，日本的传统戏剧加最新的法国电影，加苏俄小说，再加好莱坞电影类型，完全不同的要素混合在一起，实现了某种调和。这种类型的混杂融合在日本只见诸电影领域。的确，近代日本小说也进行了多种多样的尝试，但没有发展到把前现代的东西与欧美最新成果自如结合的程度。



山中贞雄《人情纸风船》（1937）

前面已经指出，日本电影着实贪婪地从欧美电影，特别是好莱坞电影那里寻找素材，并在日本本土改头换面发展而来。亨利•金（Henry King）的《斯特拉·达拉斯》（『ステラ·ダラス』STELLA DALLAS）在日本被多次翻版，代表性作品当属成濑巳喜男的《养母情深》（『生さぬ仲』NASANU NAKA）、山本萨夫（Yamamoto Satsuo）的《母亲曲》（『母の曲』HAHA NO KYOKU）。战后，三益爱子（Mimasu Aiko）的“慈母戏”甚至发展为日本的一大电影类型。日活动作片（NIKKATSU AKUSHON）从《卡萨布兰卡》（『カサブランカ』CASABLANCA）到《原野奇侠》（『シェーン』SHANE），不仅向众多好莱坞电影借鉴剧情结构，还执着地不断翻版同一时期的法国新浪潮电影和意大利新现实主义电影。如果允许我谈一点个人观影感想的话，我要说，当我第一次在艺术影院观看戈达尔（Jean-Luc Godard）的《筋疲力尽》（『勝手にしやがれ』À BOUT DE SOUFFLE）和费里尼（Federico Fellini）的《道路》（『道』LA STRADA）时，有一种奇妙的既视感。突然联想到这与先前在日活看过的渡哲也（Watari Tetsuya）的《红色流星》（『紅の流れ星』KURENAI NO NAGAREBOSHI）和宍户锭（Shishido Jō）的《玻璃约翰：像野兽一样》（『硝子のジョニー 獣のように見えて』GARASU NO JONI KEMONO NO YŌNI MIETE）如出一辙。这种引用或者说剽窃在日本电影圈内绝不会从职业道德的角度受到指责，反而往往被评

论为体现了颇合时宜的新创意。直到20世纪90年代，像岩井俊二（Iwai Shunji）导演从基耶斯洛夫斯基（Kizysztof Kieslowski）的《两生花》（『ふたりのヴェロニカ』LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE）和帕西·阿德隆（Percy Adlon）的《巴格达咖啡》（『バグダッド·カフェ』BAGDAD CAFÈ）借用灵感，押井守（Oshii Mamoru）提到克里斯·马克（Chris Marker，1921—2012）、戈达尔等，都告诉我们向往杂糅的法则依然有效。

通观日本电影史，以民族主义为轴心，有两种立场经常呈现出相互对立的关系：一个是试图推进纯粹的、非常日本式的电影观念的立场，一个是任由文化杂糅的事实存在，马赛克般建构世界主义影像世界的立场。在20世纪10年代后期，归山教正（Kaeriyama Norimasa，1893—1964）曾主导将日本电影提高到欧美水平的“纯映画剧运动”（純映画劇運動JUN EIGAGEKI UNDŌ），其背景就有认为欧美电影没有正确表现日本，以及由此而来的民族主义情绪。接着这场运动，出现了几个革新性倾向。在此过程中完成的《业余俱乐部》（『アマチュア倶楽部』AMACHUA KURABU）和《路上的灵魂》（『路上の霊魂』ROJŌ NO REIKON），故事舞台选择在仿西洋避暑胜地而建的轻井泽和叶山，画面上还插入外语字幕，或始终充满对好莱坞卓别林（Charles Chaplin）式喜剧的戏仿，具有极其强烈的世界主义色彩。

但是，在第二次世界大战期间美国电影的进口中断后，日本电影摆脱了先前强大的现代主义桎梏，转而向传统的价值观回归。民族主义与先前的表现形式不同，表现为对欧美文化讳莫如深。肯定禁欲主义的艺道修炼和武士道世界观的电影一个接一个地问世。诺尔-巴奇（Noël Burch）正面评论说，正是这一时期，日本电影得以从好莱坞模式中解放出来，将其独有的模式发展到顶峰。[(16)]

最后再举一个例子。晚年的黑泽明在拍摄《乱》的时候，采取了极为折中的制作方法：经费来自法国，故事取材于莎士比亚（William Shakespeare）原作《李尔王》（リア王KING LEAR），而故事舞台则置换为战国时代的日本。尽管如此，人们还是将民族主义情感寄托在最后一位令人联想到“传统而美好的日本电影”的巨匠身上。同时，不少电影人对他表现出的态度说明，黑泽明与其他电影人所归属的日本电影界似乎已经没有关系。

上述三个例子大约可以粗线条地勾勒出，在各个不同的时代背景下日本电影所面对的民族主义表现形态。不论怎样，这一切说明，日本电影这一观念不是先验的，为了维持自身的同一性，一有机会日本电影就要在作为他者的外国电影面前（很长时间“外国电影”就等于好莱坞电影）确认自己与民族主义的关系。

几个高峰

回顾日本电影的历史，我们发现过去曾经有过两次发展高峰。第一次高峰出现在20世纪30年代，第二次高峰则出现在20世纪50年代到60年代前半期。

最初的高峰出现在日本电影从无声向有声转型的过程中。古装戏的明星、演员们争相开办个人制片厂，在自己门下收编了具有实验精神的年轻导演和编剧，给他们创作的机会。当个人制片厂由于不能适应有声革命而烟消云散时，这些人才便转身投靠大公司大显身手。松竹、日活等老牌公司之外，由于开发有声技术而异军突起的东宝也参加到这些大公司行列中来，沟口健二和小津安二郎等作家也确立了自己的叙事风格。1941年太平洋战争爆发之前，日本的电影产量紧追美国，当年达到近五百部。但是，当从美国进口伊斯曼胶片不再可能，战时管制开始限制胶片供应时，电影产量一落千丈。这一时期只能看到国策电影（国策映画KOKUSAKU EIGA），日本电影进入艰难时期。

第二次高峰开始于日本战败后美军占领期结束，日活重新开始制作电影的50年代。六大公司批量生产流水线电影（プログラムピクチャーPUROGURAMU PIKUCHĀ），同时独立制片公司也奋力打拼出自己的天地。电影产业聚焦大众娱乐呈现出惊人的发展。1958年日本电影观众超过一亿，创历史纪录。电影产量的峰值出现略为晚些，于1960年创下年产547部的历史纪录。日本电影产业东山再起，日本成为与美国、印度及香港地区并列的电影重镇。黑泽明、沟口健二、衣笠贞之助（Kinugasa Teinosuke，1896—1982）等巨匠们受到国际关注。几乎与法国同时，松竹、日活、大映等公司新浪潮电影导演纷纷登场。这场狂热在60年代后半期急剧冷却下来。电视的出现导致电影观众锐减，电影厂模式变得难以自如运转。在此期间，低预算短周期的桃色电影（ピンク映画PINKU EIGA）走上前台，弥补了产量滑坡导致的缺口。

在70年代低迷徘徊的日本电影，终于在80年代后半期出现了新一轮波峰可能到来的征兆。此时电影厂体系已经分崩离析，从前的大公司几乎停止了电影的制作，不过靠发行勉强维系生存。取而代之悄然

崛起的是独立制片人制作的电影。北野武（Kitano Takeshi）、冢本晋也、濑濑敬久（Zeze Takahisa）等特立独行的导演们没有一个经过副导演的磨炼，便揣着各自不同的电影观念径直进入影坛。他们的生产前提是电影在电影院上映之后还要以录像带和电视播映等形式被二次、三次地利用。这些导演进入90年代以后频频在国际电影节上脱颖而出，也为日本电影东山再起带来了契机。但是，这一次波峰和上两次高峰相比，与电影相关的大环境已经不可同日而语。进入21世纪头一个十年，胶片定义的"电影"已经被"数据"和"内容"所替代。制片公司也让位于临时成立、过后各奔东西的制作委员会。今后会有什么样的发展，我们既无法乐观，也不必悲观。

当回首110年日本电影的历史时，还有十分清楚的一点是电影分别以东京和京都两个城市为根据地发展而来。

日本的第一部电影诞生于相对更为现代的城市——东京。但是，30年前还是首都，在旧街道中完好地保存了日本传统文化的京都坚持她在电影拍摄方面的优越地位，于是日本的电影制作以两大城市为中心形成分庭抗礼的局面。京都擅长拍古装片，而东京擅长拍现代戏。1923年的大地震几乎将东京的电影厂摧毁殆尽，制作重心曾一度转到京都。除此短暂时期之外，两者始终在互相对抗中超越制作公司和导演，制造出日本电影的两副面孔。当30年代东京的松竹以现代小市民电影赢得观众，推出一个又一个女明星之时，京都的日活正构建起古装片的黄金时代，魅力超凡的男演员们一如夜空中的繁星交相辉映。50年代，当日活在东京推出无国籍动作片（無国籍アクション MUKOKUSEKI AKUSHON）之时，在京都东映明快的古装片引起广泛关注，很快就演变为程式化程度极高的义侠电影（仁侠映画 NINKYŌ EIGA）。

一个国家的电影在两个城市中风格对立地互相竞争而发展的情形，恐怕在世界电影史上都极为少见。美国纽约的电影制作在量上完全无法与好莱坞竞争；战前的中国北京无法制作电影，上海是这个国家的电影中心，香港不过是其粤语版制作的承包厂；意大利的罗马和法国的巴黎分别以独一无二的地位牢牢掌握着本国电影的制作主导权。日本的情况极为罕见，它表明作为大众娱乐的电影，沿着对传统价值观的怀旧式肯定和对现代的西方价值观的追随这样两条完全分离的线索发展而来。

记忆的发现

现在，我们要回到文章开头搁置的两个问题上来。

在21世纪的今天，什么是日本电影？什么不是日本电影？给这样的问题下一个严密的定义变得越来越困难且没有意义。日本电影一有机会便给我们呈现出其本质性特点之一——文化杂糅性。强烈地存在着这样一种可能性：这种文化杂糅性甚至宣布日本电影这一范畴本身是无效的。但当它越境外溢时，我们并不能够认为迄今我们所讨论的日本电影的本质性特征会一下子无影无踪。可是，它会发生怎样的嬗变呢？

高岭刚导演的《梦幻琉球——阿鹤与亨利》（『夢幻琉球·つるヘンリー』MUGEN RYŪKYŪ：TSURU HENRĪ）是我所知道的最好看的日本电影之一。在这部奇特的电影中，日本话、冲绳话、闽南话、英语等如同烂煮于一锅的什锦麦片粥杂和在一起。片中的青年主人公是一位出生于冲绳的混血儿，去美国加州大学留学后丧失了记忆，回到冲绳。这时舞台转向临时搭建于屋外的戏棚，主人公的舞台表演与电影放映穿插进行。这是导演高岭刚小时候在冲绳多次看过的连锁剧（連鎖劇RENSA GEKI）的重现。在日本本土，自20世纪10年代时兴一时之后，似乎已经完全销声匿迹的连锁剧，居然以这样一种始料不及的实验形式复活。这一点令我倍感珍奇。

同样的情形还可以列出一些，比如在放映个人电影过程中类似活动辩士的行为不经意地复活，比如动画片中会出现偶人净琉璃的某些要素。在日本电影中，那些作为遗产收藏的文化记忆被突然唤醒，在全新的话语情境中被赋予意想不到的新义，这样的情况恐怕在今后仍然会层出不穷。到时候如果日本电影的整个历史能够被搬出来帮助我们深入理解最新一部电影，那么电影史学家的作用将在这里体现得淋漓尽致。

---

(1) 参见鹤见俊辅《边缘艺术论》（『限界芸術論』），筑摩文艺文库，1979年。

(2) 泥芝居（DORO SHIBAI）：意为不在舞台而直接在地面拍的戏。——译者注

(3) 新派劇（SHINPA GEKI）：表现现代恋爱悲剧的歌舞伎改良剧。——译者注

(4) 参见Yasuzo Masumura，*Profilo Storico del Cinema Giapponese*，Bianca e Nero，Nov.Dic．1954．收录于1999年博识出版社（ワイズ出版）出版的增村保造《日本电影史》（『日本映画史』）、《电影导演增村保造的世界》（『映画監督増村保造の世界』）中。

(5) 落語（RAKUGO）：相当于中国单口相声的日本民间文艺。——译者注

(6) 講談（KŌDAN）：相当于中国评书的日本民间文艺。——译者注

(7) 新聞小説（SHINBUN SHŌSETSU）：在报纸上连载的通俗小说。——译者注

(8) 沟口健二《〈元禄忠臣藏〉导演手记》（「『元禄忠臣蔵』演出記」），1941年，收录于2013年佐相勉编著《沟口健二著作集》，欧姆罗出版社（オムロ）。

(9) 相当于戏楼的意思。——译者注

(10) ××戏班之意。——译者注

(11) 人形浄瑠琉（NINGYŌJŌRURI）：一种传统的日本木偶剧。——译者注

(12) 新劇（SHINGEKI）：相当于中国话剧的剧种。——译者注

(13) 新国劇（SHIN KOKUGEKI）：介于歌舞伎与新剧之间的国民戏剧。——译者注

(14) 説経祭文（SEKKYŌ SAIMON）：日本江户时代的一种说唱艺术。——译者注

(15) 音頭（ONDO）：日本民俗歌舞之一。——译者注

(16) 参见Noël Burch，*To The Distant Observer*，Scholar Press，1979。

第一章　“活动写真”
1896—1918

电影来了

爱迪生（Thomas Alva Edison，1847—1931）发明可供一个人窥视的连续影像活动装置——活动电影放映机（キネトスコープKINETOSCOPE）是1893年的事情。活动电影放映机第一次登陆日本，则是三年后的1896年11月，在神户的一家旅馆首次亮相。这个神奇玩意儿的引进者是经营枪械的商人高桥信治（Takahashi Nobuharu），为了给这个西洋的“相片舞蹈”造势，他甚至特意邀请当时的亲王小松宫（Komatsu no miya）殿下等皇族显贵莅临观摩。11月25日，这个神奇玩意儿在神户正式对外营业。1897年2月，稻畑胜太郎（Inada Katsutarō）引进了卢米埃尔兄弟的活动电影摄影机，并在大阪公开亮相。这已经和今天的电影没什么两样，场内的观众坐在后面面向银幕，采取影像投射方式上映。当时，从巴黎来的摄影师也一路随行，他们在京都拍了歌舞伎演员之类的镜头之后回到法国。3月，在东京出现了将活动电影摄影机加以改良，并同样采用投射方式的维太放映机（Vitascope），很快这种经过改良的放映机便占据了市场优势。这种新奇的进口玩意儿很快在喜欢新鲜事物的日本人当中引起关注，到了4月，大阪的一家出版社闻风而动，推出了一本电影入门书——《自动写真术》。

电影在东京首次亮相时，作家谷崎润一郎（Tanizaki Junichirō）还是一个11岁的少年。日后他这样回忆当年在神田的锦辉馆（KINKIKAN）与电影相遇的情形：“都是一些简单的写实镜头或特技镜头，一本胶片将两头联起，同一个场景反复循环放映。”[1]没过多久，到了20年代初，谷崎润一郎便亲自参与电影制作，给日本电影界送来新风。

19世纪90年代后半期电影传入日本的时候，日本正处在怎样一个时代呢？1868年的明治维新刚好过去将近30年，日本将“脱亚论”作为基本国策，实现了现代国家的快速发展。日清战争[2]中日本获胜，使得民族主义思潮甚嚣尘上。在这样的背景下，“日本的事物”被大加提倡，并作为完成民族国家整合的文化工具正式走上历史的前台。志贺重昂（Shiga Shigetaka）的《日本风景论》于1894年付梓。受“西洋画”的冲击而产生的“日本画”概念大约也是在这一时期形成。文学方面，尾崎红叶正风靡一世，而他的弟子泉镜花此时刚刚脱颖而出。泉

镜花后来为新派歌舞伎提供了许多小说原著，他的作品因此成为日本电影中情节剧的最主要的基本情节来源。

就在这样一个时代里，电影作为西洋最先进的技术来到日本。和现代小说同样，电影也是西方最先进文化的象征之一。1898年，卢米埃尔公司于前一年拍摄的日本风情片在日本公映，日本人第一次通过外国人的视角，对象化地感受了日本的影像。电影与民族主义真正发生关系是20世纪头十年的事情。但这种关联超越了空间，将“异国的东西”作为对象加以观察的方法，使日本人无意识中学到了现代殖民主义、帝国主义的视角。日本电影的诞生与台湾的殖民地化几乎在同一时期，这绝非巧合。就像卢米埃尔公司的摄影师拍摄日本一样，日本人在20世纪最初的十年里提着电影放映机巡回于台湾、泰国、新加坡等地，将电影的存在告知那里的人们。中国人最早拍摄的电影出现在1905年的北京，朝鲜于1919年、台湾于1925年都有了第一部电影。这一点在第五章里还会展开来谈。总之，和日本相比，其他亚洲国家和地区电影的诞生相对要晚得多。这个时间差与东亚国家与地区照着西方的样子推进现代化进程的时间差大致可以形成一种对应。

日本人拍摄的最早的电影

日本人拍电影始于1898年在东京小西照相馆（小西写真館KONISHI SHASINKAN）工作的浅野四郎（Asano Shirō）拍摄的《地藏精》（『化け地蔵』BAKE JIZŌ）和《死人复活》（『死人の蘇生』SHININ NO SOSEI）。其中《死人复活》说的是两个人抬着棺材赶路，棺材底板脱落，死者落地，受到震荡活转过来。虽然手法还很幼稚，但已经可以看到特技摄影的萌芽。[(3)]1899年浅野四郎还在新桥的高级餐馆里拍了三个艺伎的舞蹈。一个问题是为什么要拍艺伎？我们可以估计到当时一般女子不一定会从容地接受拍摄，也可以想见到年轻艺伎的镜头会大受欢迎，一如美女明信片抢手畅销一样。但是有一点不要忘记，那就是潜移默化的东方主义意识的存在。当时在欧洲盛行日本情结，浮世绘（浮世絵UKIYOE）在巴黎是一种时髦。艺伎的镜头正可以满足国际需求。可以说，摄影机前的浅野正是借用、模仿洋人的视角，将艺伎收入镜头。这样一种立场困境日后一直深深地困扰着走向国际舞台的日本导演。问题在于，离开东方主义视角，如何才能将“日本的东西”用来自西洋的摄影机表现出来？

当时，上映拍摄好的影片，需要大量的观众。这要求放映活动本身带有大场面的色彩。电影放映往往和杂耍表演、“壮士戏”[(4)]在同一处进行，而且是这些活动的有机构成之一。沟口健二在1933年拍摄的《瀑布白丝》（『滝の白糸』TAKI NO SHIRAITO）一开头，深情地描写了杂耍把式的绝活，其动因就是对电影起源的追忆。

与大众戏剧的关联

最早与电影积极联手的戏剧是新派剧。

顾名思义，新派剧起源于19世纪80年代的歌舞伎改革运动。在明治时代，新派剧作为大众的世俗情节剧正呈崛起之势。今天的舞台剧萎靡不振，很难令我们想象到当时的情况。似乎可以想见，新派剧一定是以类似20世纪60年代后期地下戏剧那样的前卫激情，在当年的舞台上独领风骚。

1897年3月东京举办的电影上映活动之一，选在了头一年刚刚在神田竣工的川上座进行。4月，伊井蓉峰（Ii Yōhō）的济美馆在新派剧的新作上演时，马上将活动写真（活動写真KATSUDŌ SHASHIN）引入剧中进行实验，结果大受欢迎。日本第一部故事片《短枪大盗清水定吉》（『ピストル強盗清水定吉』PISUTORU GŌTŌ SHIMIZU SADAYOSHI，1899）就是在这样的形势下，由驹田好洋（Komada Kōyō）起用新派剧演员拍摄的。故事情节是盗贼躲在院子里的树荫下，刑警和巡警发现后将其缉捕归案。整个影片用一个镜头完成。片长不过70英尺，全片只有一本。但是在日后分析新派剧和电影相互交织的关系时，这部电影的意义非同寻常。

发源于17世纪的歌舞伎，是绝好地表现江户时代商人、手工艺人世界观的传统戏剧。但是在19世纪末，歌舞伎产生了养尊处优的意识。因此与新派剧相比，歌舞伎明显地鄙视电影，在与之合作方面表现出犹豫不决。他们认为自己必须在丝柏木舞台上演戏，将直接在地面上表演的电影蔑称为“烂泥戏”。



柴田常吉《赏红叶》（1899）

现存最早的日本电影《赏红叶》（『紅葉狩り』MOMIJIGARI，1899），就是在得不到歌舞伎名角们足够理解的状况下，由三越公司摄影部的柴田常吉（Shibata Tsunekichi）艰难完成的。这部武戏讲的是长野县更科郡的一位千金小姐从高贵美貌的少女摇身一变，现出凶神恶煞的女鬼本相的故事。全片拍摄用了200英尺胶片。但是主演该片的第九代市川团十郎（Ichikawa Danjuurō）和第五代尾上菊五郎（Onoe Kikugorō）一点儿也不了解电影的意义。因此片中留下一个瑕疵：团十郎失手将扇子掉在地上。这样一个有失误的镜头居然没有补拍，在今天绝对难以令人置信。至于代表武士阶级世界观的传统戏剧——能乐，当时跟电影甚至没有任何接触。

民族主义的问题

1903年，吉泽商店在浅草开了一家专门放映电影的店面。这一选择促成了这块东京老城区的宝地最终成为日本大众现代主义文化的中心。

整个20世纪中，浅草涌现出榎本健一（Enomoto Kenichi）、萩本钦一（Hagimoto Kinichi）等一批代表日本的喜剧表演天才。20世纪最后一位重要人物，当数身兼电影导演的北野武。

1904年日俄战争爆发后，吉泽商店派人来到中国战场拍摄战况。这些胶片被拿回日本放映，立刻大受好评。拍摄手法虽然还显幼稚，但已经有了特技摄影、移动摄影，甚至还有一部分为事后“真实再现”的伪纪录片。战争纪录片意味深长之处在于，它和后来的陆军中尉白濑矗（Shirase Nobu）赴南极探险的纪录片一样，都表明电影已经不再是娱乐大众的新奇玩意儿。作为记录社会现象的媒体，电影已然成为民族主义意识形态的传播工具。一个旁证是日后的中国小说家鲁迅当时正在仙台医校留学。他曾回忆道，当时学校放映源于纪录电影的幻灯片给学生们看，当亲眼看到日本兵接连砍下多名自己同胞头颅的镜头时，他被深深地震撼了。[(5)]这一年冈仓天心（Okakura Tenshin）出版了《日本的觉醒》，将日本作为文明论的讨论对象。这一切绝非是偶然的巧合。电影作为服务于民族国家的文化工具，这时已经鲜明地暴露出它的真正嘴脸。

最早的导演牧野省三

前面我们重点谈到电影在东京的发展。那么在京都——这个在两次世界大战之间发展成为与上海和马尼拉齐名的东亚电影根据地——又都发生了些什么呢？

京都不同于东京，她没有经历现代化给城市带来的冲击，神社与佛寺比比皆是。因此她和罗马一样，具有在室外拍摄古装戏的极好条件。1908年，牧野省三受横田商会委托，拍摄了自己的第一部作品《大战本能寺》（『本能寺合戦』HONNŌ JI KASSEN）。故事选择京都为舞台，这一点决定了后来日本电影的基本走向。

牧野省三堪称日本第一位真正意义上的电影导演。他有一座表演净琉璃的戏楼，本人表演狂言（狂言KYŌGEN）[6]。因而他的文化背景中有着自江户时代就绵延相传的上方（上方KAMIGATA）[7]大众戏剧传统。据说牧野在拍片时从不用剧本，因为不论导演还是演员都已将原作净琉璃的对白烂熟于心，只需口头指导如何表现对白就可以把戏排下去了。牧野发现了尾上松之助并将他推上银幕，于是日本出现了第一位明星。这就是“台柱子阿松”（目玉の松っちゃんMEDAMA NO MATSUCCHAN）。此后14年中，“台柱子阿松”主演了一千多部电影。

1910年，牧野起用松之助完成了长达80分钟的长故事片《忠臣藏》。《忠臣藏》原本是净琉璃和歌舞伎广为传诵的、18世纪初武士阶级中间真实发生过的复仇故事。一直到21世纪的今天，这部戏都一直是深受百姓喜爱的叙事诗故事。总数据说多达80部的《忠臣藏》（包括外传多达130部）电影中，牧野的《忠臣藏》可以说是最早的、具有纪念碑意义的作品（现存的该片拷贝中缺失的部分是根据后来其他版本的《忠臣藏》复原的）。

这部《忠臣藏》每个镜头平均1—2分钟，全部用全景镜头拍摄，给人以实况转播歌舞伎舞台演出的印象。演员与角色的关系还没有固定下来，松之助毫无顾忌地扮演了包括主角在内的三个重要角色。当大石内藏助（Ooishi Kuranosuke）退出赤穗城时，有一段长时间屹立不动的亮相造型。后面我还要专门提到，这是为了让辩士能够极尽言辞说明人物内心活动而预留的静止画面。牧野深引以为荣的是在晚年

得到《党同伐异》（『イントレランス 』INTOLERANCE）的导演D.W.格里菲斯（D.W．Griffith）亲自授予的格里菲斯·牧野的称号。

尽管如此，当时电影的社会地位还是很低。

牧野的儿子牧野雅弘（Makino Masahiro，1908—1993）（一生曾三次更名，有正博、雅裕、雅广等）在自传中写到，他小学时一直苦恼于同学们为什么要蔑称他为“河滩乞丐”[(8)]。经营电影，少不了要和地面上的黑社会打交道。日本电影和江湖黑道有着密不可分的孪生关系。[(9)]电影的经营受到黑社会的保护（或者剥削），黑社会则以电影中描写的黑帮为榜样修炼血性。对于牧野而言，黑社会是从他记事起就融入记忆的日常存在。日后推出沟口健二并使之成名的永田雅一（Nagada Masaichi），就曾经在倾向社会主义的千本帮[(10)]中充当过马仔。不错，当初电影来到日本时确实请到了皇族为之助威，但它始终没有为上流阶级所喜爱，长期以来停留在以孩童或工人为主体的大众娱乐层面上。

进口的欧美电影观众多为比较富有的阶层，而日本电影的观众主要是下层社会的群众。这一现象可以成为社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）所倡导的文化社会学的研究对象。

日活的创立

1912年，这一年“大帝”明治天皇（MEIJITENNŌ）驾崩。与欧洲的君主制元首不同，对于影像的复制，他有着自己独特的哲学，从不允许自己的形象出现在电影、货币或邮票上。直到20世纪50年代末，新东宝才完成了一部关于明治天皇的传记片，掀起一股全民性明治天皇热。

就在同一年，四家电影公司进行了托拉斯合并，组建了日本活动写真株式会社，简称“日活”。与之前的家庭产业不同，这是日本第一家真正意义的电影公司。特别值得一提的是大约同一时期在好莱坞出现了日后成为福克斯公司和华纳兄弟公司鼻祖的公司。日活在东京的向岛和京都二条城西箭楼下开设了电影厂，前者拍新派剧，后者拍旧剧。日后持续长达半世纪的东京与京都的电影对阵由此发端。新派剧不久发展为现代剧，旧剧则很快被称为古装戏。

然而，在20世纪10年代中期以前，不论是现代剧还是古装戏，都还深深地局限在舞台戏剧的手法中，没有发展到创造出独自的电影空间的地步。

靠着表现母子别离、打破门第等级的爱情、失贞少女的沦落之类的情节剧，日活的新派剧电影赢得了观众的眼泪。1925年亨利·金拍摄了《斯特拉·达拉斯》，而日本某些类似题材的情节剧，在这之前就已经完成了。细山喜代松（Hosoyama Kiyomatsu）拍摄于1914年的《喀秋莎》（『カチューシャ 』KACHŪSHA）取材于列夫·托尔斯泰（Lev N．Tolstoi）的《复活》（『復活』VOSKRESENIE），但拍到续集时内容已经完全荒诞无稽，说什么主人公青年贵族来到江户的泉岳寺，与《忠臣藏》中的大石内藏助成为情投意合的朋友。



细山喜代松《喀秋莎》（1914）

不用多说，这些电影中除了偶尔为了掩盖不熟练的演技之外，一场戏下来没有什么镜头切换，对电影语言本身还没有什么认识。基本上也不存在女演员，歌舞伎中的男旦一直替代着女人的角色。连锁剧风靡一时，在室内舞台上，新派剧的演员表演室内内容，而室外内容则以事先拍好的胶片放映在背景幕布上。在连锁剧中，电影充其量不过是戏剧的补充而已。

“活动辩士”的意义

在结束本章以前，我们要讨论一下日本电影（至少在前35年中）与其他国家电影相区别的最大特征。这就是，日本电影中长期存在着特有的职业旁白者——辩士。

1886年前后，当幻灯片在日本流行开来的时候，有记载表明当时已经出现了旁白者。所以当电影来到日本时，辩士的存在对于观众来说，从一开始就没有任何不自然的感觉。辩士往往身着西式礼服，头戴礼帽，上映之前先就影片的道德意义进行一番严肃的讲解，电影开始后则在黑暗中有声有色地念诵对白，用漂亮的词句引导观众进入情境。

在欧美，20世纪头十年的中期，当所谓早期电影时代行将结束，电影真正要讲述复杂故事的时候，考虑到观众不能一下子适应急剧复杂起来的电影叙事语言，电影院曾经有过旁白者。但这一制度几年后就消亡了。后来的无声电影在放映时安排了音乐伴奏，但却没有像日本那样安排隶属于影院的专职解说艺人。辩士绝不仅是老实地复述电影的故事，作为表演的主体，他还积极地介入叙事。辩士或者按照自己的讲解内容随心所欲地调节电影的放映速度，或者对故事本身评头论足，夹叙夹议地提示观众应该如何理解。

特别极端的情况下，受辩士本身的实力与眼光的影响，观众对电影的感受变得带有即兴性。观众不是根据导演或演员，而是根据自己喜欢的辩士来选择进哪一家电影院看哪一场电影。于是，受欢迎的辩士对电影制作者也产生了影响。对于他们而言，电影不过是陪衬自己表演的素材而已。

那些善于用大尺度“荤段子”的辩士大受欢迎。在殖民地朝鲜，辩士用朝鲜话发表鼓舞民族情绪的演说，令观众产生共鸣。为了防止此类“出格”事件发生，当局出台了辩士上岗证制度，加强了对言论的管制。

对于只有日本存在发达的辩士制度这样一个事实，日本的某些影评人错误地解释说，那是因为考虑了愚昧的观众对西方了解甚少而采取的辅导手段。然而真正的原因是日本人是在日本传统戏剧的语境中

接受来自西方的电影的。在日本的传统戏剧中，构成某个出场人物的形体与声音不一定是同一主体。能乐当中的地谣[(11)]、歌舞伎当中的义大夫[(12)]、文乐当中的净琉璃等都有一个共同特点：形体表演在前台，其他人物负责声音部分的表演。此外，落语和讲谈中精炼的独白功夫、河内音头[(13)]的圣乐般多声部唱法等传统也应考虑在内。辩士们就在这样的文化语境中，给电影附加了“外来的声音”，从而使得观众将传统的大众戏剧的欣赏习惯与电影实现了无缝对接。在世界上许多观众相信电影是一个新兴的视觉媒体的时候，只有日本观众很自然地接受并体验了视觉加听觉的独特欣赏方式。

当20世纪头十年里电影报道孕育成形，影评家开始讨论电影的纯粹本质时，不难想象，辩士制度首当其冲地成为批判的对象。因为一部电影如果被加以即兴式解说，就无法确立统一的文本。辩士遭到知识分子的嫌弃，但却得到了大众强有力的支持。20世纪30年代，有声技术开始渗透到电影中，辩士很快被视为落后于时代的东西，表面上似乎退出了历史舞台。但是辩士的某些成分遗留在今天的日本电影中俯拾即是。日本电影中常见的全景镜头和长镜头，原本是为辩士拿手的冗长对白而预留的；感伤的结论性旁白则是辩士解说的痕迹。不可否认，由于辩士的存在，日本电影中复杂技巧的发育相对滞后。但这种讨论毕竟是以好莱坞乃世界电影的唯一衡量尺度为前提的。反过来，我们也可以说，由于辩士的存在，日本电影没有无条件地屈从美国文化帝国主义，而是独自探索出了日本特有的电影叙事方式。无论如何，如果撇开辩士的问题，我们将无法把握日本电影的发展基调。

---

(1) 参见谷崎润一郎《少年时代》（「幼少時代」），《谷崎润一郎全集》第17卷（中央公论社，1972年），第160页。

(2) 即中日甲午战争。——译者注

(3) 参见小松弘《电影摄放机和日本的早期电影制作》（「シネマトグラフと日本における初期映画製作」），该文见诸朝日新闻社1995年出版的《光的诞生，卢米埃尔！》（『光の誕生 リュミエール！』）第38页。

(4) 壮士芝居（SŌSHI SHIBAI）：又称书生戏，19世纪末期兴起的非专业戏剧，内容多为普及自由民权思想。——译者注

(5) 参见《呐喊自序》，《鲁迅全集》第二卷（学习研究社，1959年），第10—12页。

(6) 日本能乐和歌舞伎中以对白和滑稽情节表现的表演艺术。——译者注

(7) 由于明治维新以前日本的政治中心在京都，所以京都一带被习惯地称为上方。——译者注

(8) 对歌舞伎演员的蔑称，因歌舞伎起源于京都四条“河原町”。

(9) 参见雅可布·拉兹著，高井宏子译，《流氓的文化人类学》（『ヤクザの文化人類学』）（岩波书店，1996年）。

(10) 当时的秘密结社组织之一。——译者注

(11) 地謡（JIUTAI）：能乐或狂言演出时并排跪坐在舞台一角的歌手演唱的歌谣。——译者注

(12) 義太夫（GIDAYŪ）：在歌舞伎中引进的净琉璃歌曲。——译者注

(13) 河内音頭（KAWACHI ONDO）：大阪东部流行的盂兰盆舞歌谣。——译者注

第二章　无声电影的成熟
1917—1930

纯映画剧运动

在20世纪前20年中，电影基本上局限于对戏剧空间的再现。但也不是说电影语言的尝试毫无进展。在20世纪头十年快要结束的时候，每段戏的结尾开始插入解说性字幕。《新不如归》（『新不如帰』SHIN HOTOTOGISU，1909）中有一场戏，女主人公企图投河自尽被救起后，讲述自己的身世。在这段戏中，尽管尚显幼稚，但却大胆地运用了闪回镜头。一场戏分成多个镜头剪接的做法，据现有材料看，1909年横田商会拍摄的电影进行了最早的尝试。特写、移动摄影、倒叙等手法的运用大约最早见诸1917年井上正夫（Inoue Masao）导演的《大尉的女儿》（『大尉の娘』TAĪ NO MUSUME）。尽管如此，依旧有根深蒂固的观念，认为分剪镜头是为了弥补表演不够娴熟。今天被称为古典好莱坞手法的镜头分剪当时仍然没有深入人心，运用蒙太奇使电影语言变得更加复杂生动的意识还没有产生。

1918年开展的“纯映画剧运动”与这种技巧层面的进展完全不是一回事。顾名思义，这是在电影认识论框架层面展开的“重组参照系统”的讨论。经过这场运动，电影不再是在某家影院为特定的观众进行的表演，而纯粹地作为自在的文本呈现在不知名的观众的视野当中。在这一时期，知识阶层停止使用“活动写真”一词，改用被认为具有更高文化品位的“映画”一词称呼电影。“映画”一词在活动电影摄影机到来以前是对幻灯的称谓。而1896年电影刚到日本的时候曾分别被称为“自动幻灯”“写真舞蹈”“活动写真”等。称谓的统一使得对指认混乱的担心变得毫无意义。这表明，此时电影已经与其他电气把戏、拉洋片之类划清界限，作为另外一种媒体得到人们的普遍承认。不过这一新词最终被大众接受，则要等到“纯映画剧运动”高潮过后的1922年前后。



井上正夫《大尉的女儿》（1917）

电影报道的诞生

在谈及"纯映画剧运动"之前，首先要简单地提及日本的电影报道和电影评论的诞生情况。

最早的电影杂志《活动写真界》1909年由吉泽商店发行。起初主要是刊载制作公司根据自家电影改写的通俗易懂的电影小说。但到了第二年，刊物中已经出现了评论家分类法和批评执笔的索引。20世纪头十年里，出现了许多以大学生为主体的同人刊物。1919年作为圈内同人刊物创刊的《电影旬报》（キネマ旬報 KINEMA JUNPŌ）日后竟发展为日本最权威的电影杂志，某一时期内这本杂志选出的年度十佳被认为是最具权威的评价。大部分同人刊物一方面赞赏欧美电影如何好看，一方面毫不掩饰地批评日本电影在电影的本质方面如何缺陷重重。在这当中，涌现出了"纯映画剧运动"的旗手——归山教正。

归山教正在1917年出版了他的电影理论著作《活动写真剧的创作和摄影方法》。他主张，电影不应是对下等戏剧的简单模仿，必须以某种纯粹的状态呈现出电影独有的本质。他还主张不要舞台剧本而要电影剧本，不要男旦而要女演员，不要辩士而要字幕，指出真正的电影离不开速度、写实和幻想。根据这些理论，归山教正于1918年在天活导演了《生命的光芒》（『生の輝き』KINO KAGAYAKI）和《深山中的少女》（『深山の乙女』MIYAMA NO MUSUME）两部电影。《生命的光芒》讲的是海边避暑胜地的纯情少女被贵族青年引诱，又遭遗弃。她后来嫁人过上幸福的生活，拒绝了贵族青年的再度引诱。《深山中的少女》讲的是深山里有一位历经磨难的少女，遇到一位探险家。少女最终让探险家理解了灵山的意义，打消了他寻找金矿的念头。很明显，导演试图让日本电影能够出口海外，因此打上了日语和法语两种字幕。以往的电影往往起用新派剧演员，而归山教正起用的却是与新派剧不共戴天的新剧演员。新剧是受西方现代戏剧影响发展起来的，观众主要是知识阶层。剧目也多来自契诃夫（Anton P. Chekhov）、易卜生（Henrik Ibsen）、高尔基的作品。其制作意图之一是让新剧演员参加进来，使电影从新派剧的思维定式中解放出来，让更为上流的阶层接受电影，从而提高电影的社会地位。据说，归山教正还在《幻影之女》（『幻影の女』GENEI NO ONNA）中拍摄了

日本最早的女性裸体镜头。遗憾的是，由于胶片已经遗失，这一说法已无从考证。



JULY 11. 1919.　　第一號

キネマ旬報

THE MOVIE TIMES

Miss MargaritaFisher—*American*—

Miss Dorothy Gish—*Paramount*—

マーガリタ・フイツシヤー孃—アメリカン映畫

ドロシー・ギツシユ孃—パラマウント映畫

御あいさつ

私共は活動寫眞が雙はずれて好きなのであります。私共は椅子に坐つて活動寫眞を見て面白いと思つたり、家へ歸つて雜誌を購つて讀んで見たりするだけでは氣が濟まなくつてしまひました。そこで十日に一度といふすばらしく出來さうもない豫定を立てゝこんなものを發刊し、そして天下の映畫愛好家諸君と提携してお互にうんとメートルを上げやうと言ふのであります。

損をしたつて構ひません。好い紙を使つて寫眞版をうんと入れて、むづかしい理屈を並べてわかりきつた無駄口も少しは敲いて、讀者諸君と敎へあつたりいがみあつたり笑ひあつたりしやうと思つて居ります。映畫愛好家を以て自認して居らるゝ諸家が、氣持の好い論說や鋭い批評やはればれしい賞讃やひどい攻擊等、總べて飾りのない寄書投書をお出し下さる事に依つて我々の企てた事がだんだんと成長して行く樣にひたすら祈つて居る次第であります。

私共は決してこのみすぼらしい印刷物をふりかざして世界の映畫界を左右しやうのなんのとそんな大外れた野心を持つてのさばり出たわけではありません。今よりもつとしつと活動寫眞に近寄つて見たいといふ方々と一緒に進みたいといふ慾の塊が斯う云ふ形になつて表れたのです。その邊の消息は活動寫眞がほんとに好な方々なら誰もよく了解出來る事と思ひます。私共はそれらの諸君の叱責や奬勵に依つてきつともつと活動寫眞に近寄つて見せる抱負と自信を持つて居ります。

要するに今の私共は活動寫眞を誘導する所ではない、ひつぱられて居るのだと思つて居ります。いつかは此方でひつぱる樣に成りたいとも思つて居ります。

いろいろと不躾な事を述べました。翻つて無聊の樣に聞えますが成らう事ならやつぱり此の「キネマ旬報」が澤山賣れる樣になればよいと祈つて居ります。

《电影旬报》创刊号

女演员的出现

归山教正的一系列举动给电影产业带来了不小的震动。随着第一次世界大战的终结，好莱坞的电影公司陆续在东京设点，美国电影的上映出现热潮。特别是格里菲斯的《党同伐异》（1916）给年轻的日本电影人带来很大的冲击。进入20年代，乌发公司（Ufa：Universum-Film AG）的德国表现主义电影、法国的前卫电影又给日本电影人带来新一轮冲击。在这样的形势下，国活、大活两家电影公司分别于1919年和1920年创立。1920年，在那以前只经营歌舞伎的松竹公司在东京的蒲田开设了一家电影厂，跻身电影制作的行列。

松竹公司兴办了演员培训所，委任提倡新剧运动的小山内薰（Osanai Kaoru）担纲指导。在这里，一个个女演员涌现出来。在那以前银幕上并非没有女性登场。20世纪头十年里女戏被拍成电影，20世纪10年代连锁剧中新派剧女演员的出现就是很好的例子。但是，松竹公司的女演员和上述情况完全不是一回事。松竹公司模仿好莱坞采用明星制，女演员是仿照西方现代戏剧教育制度批量生产出来的。在小山内薰指导下，村田实（Murata Minoru）在1921年导演了《路上的灵魂》。影片开头用俄语引用了高尔基的一段话。这是一部宣扬基督教博爱精神的教育片。外景地选择在当时洋人开发的别墅区轻井泽。故事讲的是一个资产阶级小姐将两个流浪汉请到自己家里一起过圣诞夜；并行的另一条线索，是邻家的父亲与身为艺术家的儿子之间的矛盾与和解。这类主题和同时期的文学特别是和白桦派在许多点上是吻合的。村田实在片中运用了包括连续转换镜头在内的各种手法。整体来看作品给人留下的印象是混乱的，但影片主演英百合子（Hanabusa Yuriko）成为人们议论的话题。同时期主演《虞美人草》（『虞美人草』GUBIJINSŌ）的栗岛纯子（Kurijima Sumiko）表现出来的明快、可人，马上为新一代观众接受，因为他们早已经看腻了新派剧妖冶的男旦表演。于是，栗岛纯子有幸独享日本电影第一位女明星称号的荣耀。



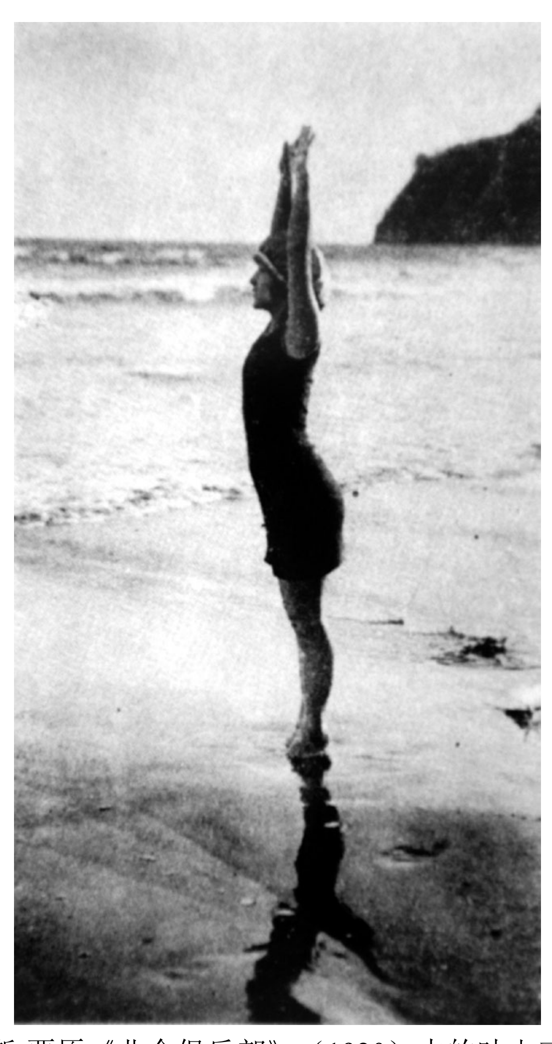
村田实《路上的灵魂》（1921）

作为现代主义文学新秀而深得好评的谷崎润一郎，也对电影制作表示出极大的好奇心。他以大活公司文学顾问的身份，指导从好莱坞回来的托马斯·栗原（Thomas Kurihara）导演了《业余俱乐部》（1920）。故事舞台设定在湘南[1]海滨。虽然这是一部由年轻人演出的卓别林式喜剧，但在片中出现一段模仿歌舞伎的戏，分明令人感到导演将外国人眼中的日本拿来进行调侃式模仿的企图。这是日本第一部仔细设计好分镜头剧本拍摄的电影。主演叶山三千子（Hayama Michiko）因饰演片中泳装美女而好评如潮。

归山教正、小山内薰、谷崎润一郎等新一代的尝试，在商业发行上无一例外地败走麦城。大部分日本观众还是乐意就着辩士振振有词的解说，把眼泪洒给新派剧电影。归山教正于1924年退出导演行当。松竹公司关闭了演员培训所，重新回到先前的新派剧路线，将野村芳亭（Nomura Hōtei）的慈母戏炒得火热。谷崎润一郎和托马斯·栗原这对搭档从对好莱坞电影的模仿，转向用电影表现泉镜花和上田秋成（Ueda Akinari，1734—1809）的日本情趣的世界。然而如果认为这次电影改革只是对好莱坞电影形式的模仿，因而在日本人顽强的文化排他主义面前遭到惨败则是大错特错了。因为对于知识阶层来说，西方文化正是类似弗洛伊德（Sigmund Freud，1856—1939）所说的超我的东西；而评论家们的批评更是集中在上述电影没有将美国主义贯彻始

终这一点上。还因为大众已经沉迷于汹涌而来的好莱坞电影，很短的时间里就适应并喜欢上了好莱坞的电影手法。其实，“纯映画剧运动”所代表的一系列运动在1923年不约而同地偃旗息鼓，重要原因之一是那一年的大地震将东京夷为平地。电影厂都不得不将厂址暂时迁到旧剧的圣城京都。而在这里，想要像在东京那样提倡前卫的现代主义之风是根本不可能的。

然而，就算考虑到所有的挫折，这场运动在日本电影史上起到的作用怎么肯定也都不过分。首先，导演的地位得到了确立。其次，只靠男旦拍电影已经不再可能，取而代之的是女演员和明星制宣告诞生。新派剧和旧剧为了进一步满足现实主义表现手法的要求逐渐向现代剧和古装戏过渡。要补充的一点是在此期间电影检查更加严格地制度化。这表明，国家权力已经认定，电影不同于既往的展示、表演与戏剧，这个新兴媒体具有巨大的破坏现有秩序的作用。



托马斯·栗原《业余俱乐部》（1920）中的叶山三千子



托马斯·栗原《业余俱乐部》（1920）

日本电影的意识

本章开头已经提到，在这场运动中，“活动写真”更名为“映画”。归山教正给运动冠以“映画剧”之名，是更名过程中的过渡性形态。这一时期，讨论电影的话语也发生了巨大变化。电影史学家阿龙·杰罗（Aaron Gerow）认为，正是在这一时期，不是泛泛地讨论电影，而是专门就“日本电影”展开的讨论第一次成为可能。[(2)]当时的电影评论家认真地争论什么是真正的日本电影，什么不值得称之为日本电影。人们把旧剧、新派剧、连锁剧、辩士等定性为不值得称之为日本电影的范畴，主张与之告别。真正的日本电影不仅作为电影应该是纯粹的，而且还应该以透明的形态表现真正的日本。能否让外国人（西方人）理解，能否“走出去”成为是不是真正日本电影的试金石。据说归山教正受意大利的委托拍摄了《白菊物语》（『白菊物語』SHIROGIKU MONOGATARI，1920），但实际情况不详。这样的动向很自然地包含着矛盾，因为运动的当事人当初回避使用日本式的舞台装置，将故事的发生地点安排在避暑胜地，或者将新派剧、基督教等西方的文化流行作为赖以创作的资源。经过20世纪50年代的黑泽明和沟口健二，这个矛盾一直遗留到今天而未得到真正解决。

对日本电影“走出去”的期待，导致在20世纪10年代来到好莱坞的日本电影人具有非常微妙而复杂的心态。比如早川雪洲（Hayakawa Sesshū）在塞西尔·戴米尔（Cecil B．Demille）的《欺骗》（『チート』THE CHEAT，1915）中展示了歌舞伎特有的面无表情的演技而大放异彩。在夸张的身体语言充斥银幕的无声电影时代，这种面无表情的表演正暗合了西方世界对神秘的亚洲人所持有的观念。当时的美国盛行排斥日本移民之风，但是塑造了以暴力诱惑白人女性、危险的黑发俊男形象的早川雪洲却是一个特殊的存在。然而《欺骗》在日本却被视为国耻，直到今天仍然没有正式进口。早川雪洲在他的祖国受到了奇妙的双重评价。一方面他被指责丑化了真实日本，另一方面由于他在令人向往的美国获得成功而被视为民族英雄。在他之后来到美国的上山草人（Kamiyama Sōjin）预料到将会面临和早川雪洲同样的尴尬，于是他在好莱坞拒演日本人，专演奇怪的阿拉伯人或中国人。具有讽刺意味的是好莱坞的日本人角色后来大体上都由中国演员扮演。

松竹的小市民电影

纯映画剧运动的风潮过去之后，各家电影公司暂时好像又退回到从前的新派剧和男旦电影的路线，但是运动播下的种子已经结出果实，电影的风格实实在在地发生了变化。在松竹，伴随着年轻的制作人城户四郎（Kido Shirō）的崛起，风格明快、活泼的城市现代剧的制作蔚然成风。此类影片不像新派剧那样挑选俊男靓女充当男女主角，而是要求以写实的风格展现生活中普普通通的大学生和小职员的喜怒哀乐。1926年，是此类松竹现代剧正式启动的年份。牛原虚彦（Ushihara Kyohito）启用八云惠美子（Yagumo Emiko）拍摄了《他与东京》（『彼と東京』KARETO TŌKYŌ，1928）、《陆之王者》（『陸の王者』RIKUNO ŌJA，1928）等健康的青春片、体育片。五所平之助（Gosho Heinosuke）启用田中绢代拍摄了《村里的新娘子》（『村の花嫁』MURA NO HANAYOME，1928）和《伊豆的舞女》（『伊豆の踊り子』IZUNO ODORIKO，1933）等田园诗一般的抒情电影。斋藤寅次郎（Saitō Torajirō）擅长好莱坞风格的喜剧，在《宝宝骚动》（『子宝騒動』KODAKARA SŌDŌ，1935）中连续抛出了近乎黑色幽默的噱头。然而，尽管涌现出笠智众（Ryūchishū）、坂本武（Sakamoto Takeshi）、斋藤达雄（Saitō Tatsuo）、饭田蝶子（Iida Chōko）等人数不多、风格各异的现代剧演员，却没有像古装戏那样出现群星璀璨的局面。



小津安二郎《降生以后》（1932）



牛原虚彦《陆之王者》（1928）



五所平之助《伊豆的舞女》（1933）



小津安二郎《我毕业了，但……》（1929）

呈现明快、轻松气氛的松竹现代剧，很快就转向了对小市民小小幸福的描写。这一倾向的代表人物是小津安二郎。小津最初发迹于无聊喜剧，由于受好莱坞的恩斯特·刘别谦（Ernst Lubitseh）和金·维多（King Vidor）的影响甚大，人们评论他“黄油味十足”。他悠缓地变换主题和叙事风格，以大学生、公司职员甚至包括老城的平民百姓为主人公，描写他们对人生的参悟以及随遇而安的人生态度。《落榜以后》（『落第はしたけれど 』RAKUDAIHA SITAKEREDO，1930）和《降生以后》（『生まれてはみたけれど』UMARETEHA

MITAKEREDO，1932）是这类作品的典型。从低视角的固定画面，到表现人物无意义重复某种行为，在小津的电影里可以感觉到对模式化表达手法的强烈冲动。到了50年代，他的这种叙事风格达到炉火纯青的地步，他本人则被称作电影巨匠，受到人们的顶礼膜拜。

日活的改革

日活在现代化过程中落后于松竹。向岛电影厂直到1923年上半年还有男旦，但很快男旦就被废除，终于迎来了第一批女演员。日活麾下的女演员有妖冶的酒井米子（Sakai Yoneko）、艳丽奔放的冈田嘉子（Okada Yoshiko）、纯情可爱的夏川静江（Natsukawa Shizue）、优雅而个性鲜明的入江贵子（入江たか子Irie Takako）等。日活现代剧部因为大地震关闭了向岛厂之后，将电影厂移至京都。原先在松竹效力的村田实如今改换门庭，在日活完成了《清作之妻》（『清作の妻』SEISAKUNO TSUMA，1924）和《灰烬》（『灰燼』KAIJIN，1929）。这两部作品表现的主题是乡下大家族中的旧风俗和共同体意识如何对个人构成非人的压抑。从好莱坞归来的杰克·阿部丰（Abe Yutaka）完成的《碰我脚的女人》（『足にさわった女』ASHINI SAWATTA ONNA，1926），以作品本身的快节奏和选题的精炼而获得成功。

日活现代剧中最重要的导演当属沟口健二。沟口似乎继承了纯映画剧运动的衣钵，他精通好莱坞的手法，在导演《雾港》（『霧の港』KIRINO MINATO，1923）时没有用字幕。故事发生在一个港口小镇，一个好心的青年船员被误认为杀人凶手。该片表现了命运的荒诞。在此之前，他曾把霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann，1776—1822）小说的地点搬到上海，拍摄了《血与灵》（『血と霊』CHI TO REI，1923）。整个影片几乎是在德国表现派美术装置中拍摄的，但据说由于心有余而力不足最终不了了之。好学的沟口健二此后多次变化类型与手法，但在20年代，他还没有形成日后使他在国际上享有盛誉的长镜头，当时他的每个镜头剪得很短。《狂恋的女师傅》（『狂恋の女師匠』KYŌREN-NO ON-NASHISHŌ，1926）对老城情调的描写使他获得成功，不久，他就带着自己现代剧的创意转向泉镜花的新派剧世界。



阿部丰《碰我脚的女人》（1926）

衣笠贞之助走红

衣笠贞之助在日活的向岛电影厂曾是一名当红的男旦，由于制度发生变化，他转为自由职业者，开始以导演的身份活跃于影坛。1925年，他起用市川猿之助（Ichikawa Ennosuke），拍摄了表现日本古代王朝的女王卑弥呼（Himiko）故事的《日轮》（『日輪』NICHIRIN）。对于万世一系的天皇制，这无疑是一个大胆的挑衅。该片一时得以公映，但很快又被叫停。在检查时该片被剪得面目全非。后来只好重新剪接并改换了题目，发行自然遭到惨败。

此后，衣笠贞之助组建独立制片公司，在川端康成的帮助下导演了《疯狂的一页》（『狂った一頁』KURUTTA ICHIPĒJI，1926）。故事讲的是一个年老的水手经常虐待妻子，终于将妻子逼疯。为了赎回自己的罪过，他到妻子住院的精神病院做工。他祈祷自己唯一的掌上明珠不要让男友发现他的妻子是个疯子。通过片中人物的视角，疯子们精神错乱的场面呈现在观众面前。故事情节很像新派剧，但衣笠贞之助在片中大胆运用了跳跃的明暗法、快节奏镜头剪接、渐隐手法、奇异的服装和舞台装置。先前针对德国表现派赞美的怪异与疯狂，沟口健二进行了自己的尝试，但以失败而告终。如今在这部影片中，衣笠贞之助将这一尝试圆满地完成了。但是，普通观众基本跟不上这部电影的故事情节。具有讽刺意味的是靠着被纯映画剧运动极力否定的辩士添油加醋的解说，观众才好歹理解了剧情的大概。



衣笠贞之助《疯狂的一页》（1926）



衣笠贞之助《地狱门》（1953）

《疯狂的一页》可以说是日本第一部真正意义上的前卫电影。衣笠贞之助此后接着拍摄了《十字路》（『十字路』JŪJIRO，1928）。在这部影片中他再次运用奇特的环形装置构成的连续影像和变形的舞台装置，成功地将精神错乱与眩晕感用电影表现出来。他用了两年时间带着这部片子巡游于苏联和德国。《十字路》在欧洲各国的电影院中放映，获得极高的评价。衣笠贞之助回国之后，在30年代导演了许

多具有魔幻魅力的古装戏。在衣笠贞之助的《雪之丞变化》（『雪の丞変化』YUKINOJŌ HENGE，1935—1936）和《蛇公主》（『蛇姫様』HEBIHIMESAMA，1940）中担纲主演的长谷川一夫（Hasegawa Kazuo），由于能够自如地在古装戏中串演小生和男旦而博得观众的喜爱。众所周知，战后衣笠贞之助的《地狱门》（『地獄門』JIGOKUMON，1953）在戛纳电影节获得大奖。此后，他全身心地致力于将为新派剧提供素材的泉镜花小说拍成电影。就这样，当初纯映画剧运动的目标之一——日本电影“走出去”的理想，在后起之秀沟口健二与衣笠贞之助的努力之下，几经曲折终于得到实现。但他们还要超越这一目标，完成向更高目标的迈进。

古装戏的繁荣

现在我们来看一看整个20世纪20年代古装戏的动向。

在日活，尾上松之助直到1925年完成他主演的第1000部电影《荒木又卫门》（『荒木又衛門』ARAKIMATAEMON，池田富保Ikeda Tomiyasu导演）为止，长期受到观众的欢迎。然而在此期间，在这个庞大的类型片领域，一些变化也在水面之下缓慢而悄然地发生。不知不觉中，为电影提供改编素材的对象由歌舞伎让位给“讲谈”，到了20年代后半期，“讲谈”又将自己的地位让给了新兴的大众小说。这表明，电影的内容完成了一个重要转变：以孩子为对象的荒唐故事，终于被经得起成人推敲的复杂的现实主义作品所取代。同时，观众已经看够了传统的、节奏缓慢而夸张的松之助风格的武打场面，人们想看到更加快节奏，有真实感的，更为激烈、紧张的武打戏。与日活分道扬镳的牧野省三，创办了牧野电影公司。许多导演、剧作家、演员汇集到他的麾下，创作出满足上述时代需求的作品。牧野电影公司在大公司的夹缝中生存，从1923年起的九年间坚持独立电影公司体制，保证了自由制作与发行。这个意义十分巨大，是一场名副其实的激进的古装戏革新，众多明星在此过程中诞生。他们模仿牧野电影公司，在20年代纷纷创立自己的独立制片公司，随心所欲地制作了大量自己主演的电影。京都荣膺亚洲电影之都的辉煌，一半功劳应当归功于牧野电影公司。

牧野公司麾下的演员中，第一个推出新式武打片并博得观众青睐的是阪东妻三郎（Bantō Tsumasaburō）。他那粗野、豪放、毫无现代人忧郁与深沉的表情，以及他表演出来的被放逐到社会边缘的江湖好汉的绝望感，简直不容他人模仿。在二川文太郎（Futagawa Buntarō）导演的《雄吕血》（『雄呂血』OROCHI）中，阪东以惊人的感染力，将一个屡遭背叛、沦落天涯的江湖浪人身上具有受虐倾向的虚无主义表演得极具张力。最后十几分钟的武打场面是该片的点睛之笔。脱颖而出的并不仅仅是阪东妻三郎一人，大河内传次郎（Ookōchi Denjirō）在《丹下左膳》（『丹下左膳』TANGESAZEN）中以愤怒与威严的表演，得到观众认可，其表演有时甚至达到怪异的境界。市川右太卫门（Ichikawa Utaemon）以昂扬、幸福的表情主演《旗本[3]无聊汉》（『旗本退屈男』HATAMOTOTAIKUTSUOTOKO），岚宽寿郎（Arashi Kanjuurō）以慈祥面孔和基顿（Buster Keaton，1895—

1966）式的面无表情主演了《鞍马天狗》（『鞍馬天狗』KURAMATENGU）和《右门捕物帖》（『右門捕物帖』UMONTORIMONOCHŌ）。月形龙之介（Tsukigata Ryuunosuke）双眼炯炯有神，片冈千惠藏（Kataoka Chiezō）性格开朗幽默，他们给古装戏的主人公带来前所未有的个性，为多种故事情节和武打戏的展开提供了更多的可能性。在古装戏中，即便主人公的台词带有无政府主义和虚无主义色彩，也不会像现代剧那样受到严格检查，于是，许多反映社会现实的信息就隐藏在这些台词当中。但同时，大量宣扬对天皇尽忠、表现幕府末年变革时代的古装戏被生产出来。20年代末，出现了一种新的古装戏类型，那就是根据长谷川伸（Hasegawa Shin，1884—1963）的小说改编的天涯孤旅的故事。辻吉朗（Tsuji Kichirō）的《沓挂时次郎》（『沓掛時次郎』KUTSUKAKETOKI JIRŌ，1929）和稻垣浩（Inagaki Hiroshi，1905—1980）的《梦中的妈妈》（『瞼の母』MABUTANO HAHA，1931）就是其中的代表作。此类型古装戏中，主人公都是在城市的权力斗争中身心疲惫，于是浪迹天涯的孤独江湖黑帮。天涯孤旅的故事在日趋险恶的时代里，成为借虚无主义者姿态与施咒于个体的共同体保持距离的巧妙手段。

这一时期的古装戏导演中，特别值得一提的是伊藤大辅和牧野雅弘。伊藤大辅酷爱以运动的摄影机捕捉生动的画面，故而他得到了一个外号叫“酷爱移动摄影之人”。在那之前演员们只是在摄影机前表演打打杀杀，而伊藤大辅却一面布置武打场面，一面别出心裁地让摄影师将摄影机绑在身上，闯入打斗者当中，转动身体拍摄电影。他与大河内传次郎联手拍摄的《忠次旅日记》（『忠次旅日記』CHYŪJI TABINIKKI，1927）三部曲和《丹下左膳》系列（1928—1934）中的主人公都是被权力放逐的人，他们要在挫折感和虚无主义的折磨中顽强地活下去。特别是丹下左膳，是一位独目独臂、处于劣势却善使刀术的江湖刀客。这个形象深受观众喜欢，以至于一时间除了伊藤大辅之外，另外两个导演也竞相将这个故事搬上银幕。伊藤后来回忆起这段辩士盛行的时期时道出一句名言：“日本电影从来就没有过无声时代。”



二川文太郎《雄吕血》（1925）



伊藤大辅《忠次旅日记·信州血笑篇》（1927）



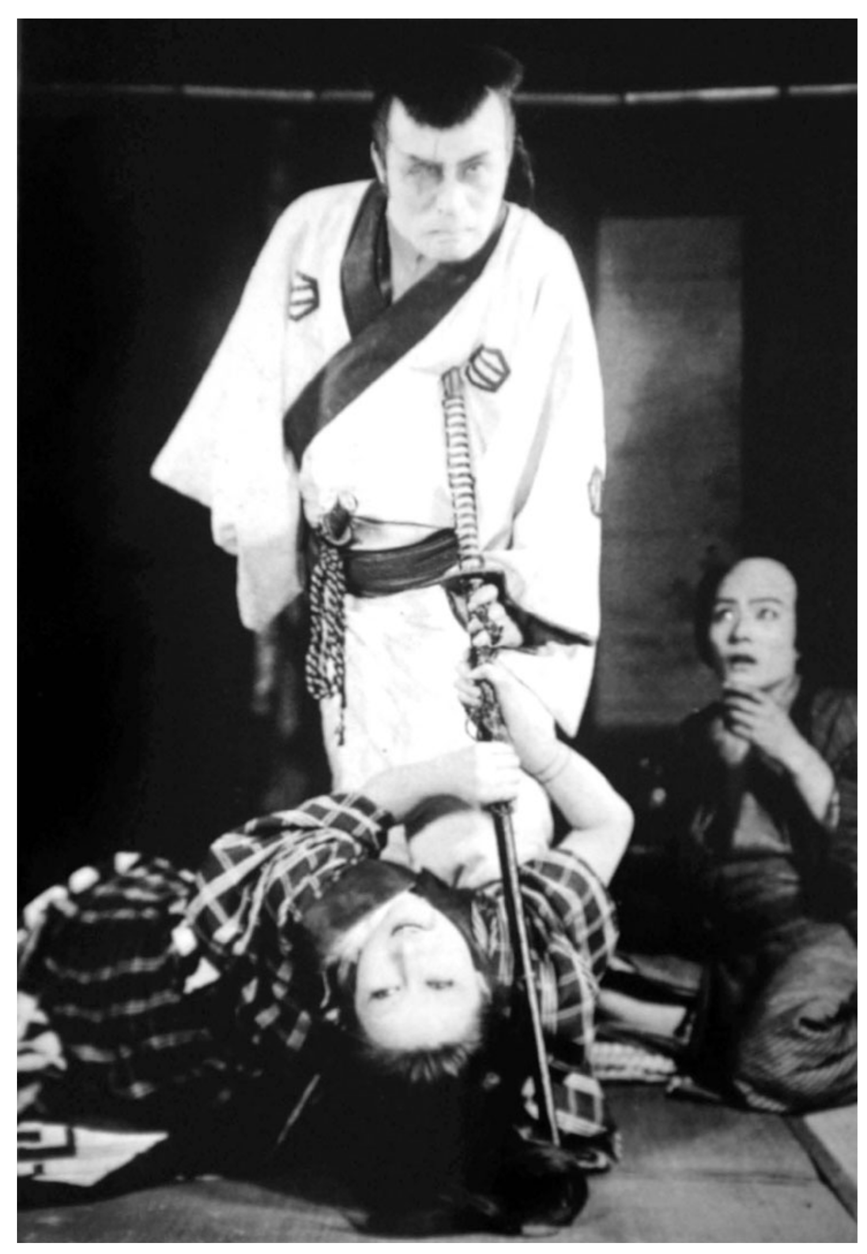
伊藤大辅《忠次旅日记》（1927）



后滕岱山《鞍马天狗》（1930）



稻垣浩《梦中的妈妈》（1931）



伊藤大辅《新版大冈政谈·解决篇》（1928）

牧野雅弘是牧野省三之子。由于长相酷似猴子，很小的时候就在父亲的电影里饰演猴子的角色。在父亲去世之前，他执导了《浪人街》（『浪人街』RŌNINGAI）三部曲（1928—1929），由于鲜明地刻画了浪人们的郁闷的情感和反权力的道德观，受到了很高的评价。当然，这个荣耀的一半也许应当归功于编剧山上伊太郎（Yamakami Itarō）。古装戏中的虚无主义可以上溯到《雄吕血》，但是牧野进一步将反映社会矛盾的现实批判精神和现实主义手法加入其中。不错，他的电影题材多为武士，但却反映了一有机会便热衷于节日仪式的平民百姓的世界观底色。因此不论是织田信长（Oda Nobunaga，1534—

1582）还是大石内藏助，在他的电影里几乎都表现出与商人和手工业者完全一样的自由奔放的人格。

“倾向电影”及其以后

在讨论过无声时代的成熟期之后，本章的最后一笔要提及左翼阵营与电影的关系。20世纪20年代后期，日本的知识阶层异乎寻常地热衷于当时流行的共产主义思潮。日本在苏联和德国之前出版了马克思（Karl Marx，1818—1883）和恩格斯（Friedrich Engels，1820—1895）的全集，热闹的东京街头咖啡馆比比皆是，里面坐满了身上披着披风的青年。1928年全日本无产者艺术联盟（Nippona Artista Proleta Federacio，NAPF）成立后，与此相呼应日本无产者电影同盟（NCPF）也宣告成立。该同盟的中心人物是佐佐元十（Sasagenjū）和岩崎昶，他们以9.5mm和16mm摄影机记录“五一”游行和劳资斗争。电影完成后以自办放映会的形式在全国巡回上映。1932年自办放映会受到当局的镇压而转入地下，此后几年里地下自办放映会还在继续。这类电影被称作普罗电影（プロキノPUROKINO）。作为日本独立电影的先驱，普罗电影的尝试弥足珍贵。

在马克思热的影响下，受到普罗电影的刺激，商业电影界在这一时期制作了一系列的“倾向电影”。所谓倾向，指的是左翼倾向。古装戏中的“倾向电影”当数伊藤大辅的《斩人斩马剑》（『斬人斬馬剣』ZANJIN ZANBAKEN，1929）和小石荣一（Koishi Eiichi）的《挑战》（『挑戦』CHŌSEN，1930）。表现农民暴动的《挑战》，拍摄时明显结合了当时活跃的劳资斗争和罢工运动。现代剧则可以举出内田吐梦（Uchida Tomu，1898—1970）的《有生命的偶人》（『生ける人形』IKERU NINGYŌ，1929）和沟口健二的《东京进行曲》（『東京行進曲』TŌKYŌ KŌSHINKYOKU，1929）。《东京进行曲》的开头有一个令人印象深刻的镜头：山包上的网球场和山下的贫民窟形成鲜明的对照。然而最为成功的倾向电影，当数铃木重吉（Suzuki Shigeyoshi）的《是什么让她沦落至此》（『何が彼女をそうさせたか』NANI GA KANOJO WO SŌSASETA KA，1930）。故事说的是孤儿院的一个女孩儿被卖给马戏团，当她目睹了男人们的好色、资产阶级的虚伪、无产阶级的悲惨之后，被女子感化院收留。但是就连感化院内部也充满了虚伪，于是她放火烧了感化院，自己被警察带走。影片开头是倾斜的地平线，火车倾斜着驶过镜头，女主人公在旁边身体倾斜地走着。由此不难看出这部影片企图颠覆现有秩序的企图。

但是倾向电影不过是一时的流行，1931年，当日本发动对中国的侵略战争，日本国民中民族主义思潮高涨起来后，倾向电影顷刻烟消云散。沟口（估计他的政治认识大约相当于初中生程度）得知“满洲国”成立的消息，很快拍摄了《满蒙建国的黎明》（『満蒙建国の黎明』MANMŌKENKOKU NO REIMEI，1932）。稍晚一些时候，铃木重吉拍摄了《东洋和平之路》（『東洋平和の道』TŌYŌHEIWA NO MICHI，1938）。

对于大多数日本电影人而言，政治的、意识形态的东西也就是这种程度的表面文章。他们可以毫无障碍地接受新的意识形态并玩弄于股掌，但也可以很快便移情他物。20年代后期，各种电影理论主要从法国和苏联引进日本，年轻的电影人当中激烈地讨论爱森斯坦、什克洛夫斯基（Victor B．Shklovskii，1893—1984）和莱昂·穆西纳克（Léon Moussinac，1890—1964）的理论。大约这几年是日本电影人最热衷讨论电影理论的时期。1928年，爱森斯坦看了市川左团次（Ichikawa Sadanji）在莫斯科公演的歌舞伎《忠臣藏》，发现了进一步精炼蒙太奇理论的契机。[4]尽管通过电影理论的渗透，许多日本导演确立了自己的地位，但另一方面，日本人似乎从未受到某一种意识形态（基督教、托尔斯泰主义、马克思主义）的决定性影响。在20世纪40年代到50年代，我们将倍感厌倦地面对这种思想的反复无常。



伊藤大辅《斩人斩马剑》（1929）





内田吐梦《有生命的偶人》（1929）　铃木重吉《是什么让她沦落至此》（1930）

---

(1) 湘南（SHŌNAN）：历史上相摩国的南部即相模湾一带，包括叶山、逗子、镰仓等高级住宅区，因优质海水浴场闻名。——译者注

(2) 参见Aaron Andrew Gerow，*Writing a Pure Cinema：Articulations of Early Japanese Film*，unpublished，1996，p.300.

(3) 旗本，幕府将军麾下的直属高级武士。

(4) 参见爱森斯坦著，鸿英良译，《始料不及的接触》（『思いがけぬ接触』），收录于1982年电影艺术社（フィルムアート社）出版的岩本健儿、波多野哲郎编《电影理论集成》（『映画理論集成』）。

第三章　第一个黄金时代
1927—1940

有声片试验

日本有了电影不久以后，就开始尝试给影像加上声音。1902年，吉泽商店的河浦谦一（Kawaura Ken-ichi）试着让唱片与胶片同步播放，探索有声电影的可能性。这个唱盘式有声电影——“发声活动写真”的尝试在20世纪10年代多次进行，但始终没有超出试验阶段。

1925年，贸易商皆川芳造（Minakawa Yoshizō）从美国的德·弗雷斯特（De Forest）那里买来有声技术专利。经过一番改良，1927年他推出了皆氏有声方案，创办了昭和电影公司。应他的要求，小山内薰导演了《黎明》（『黎明』REIMEI）。这是一部长度约为30分钟的短片，山田耕筰（Yamada Kōsaku）担纲作曲，筑地小剧场[1]的演员们参加了演出。无独有偶，华纳公司的第一部有声电影《爵士歌王》（『ジャズ·シンガー』THE JAZZ SINGER）的公映时间与该片的试映时间都是那一年的10月。但是由于当时的成本核算认为技术方面可能入不敷出，这部已经完成的作品始终没有公映。皆氏有声技术完成后，首部公映作品是落合浪雄（Ochiai Namio）的《大尉的女儿》（『大尉の娘』TAĪNO MUSUME，1929），是由第一代水谷八重子（Mizutani Yaeko）的舞台剧改编的电影。同年还完成了为牧野雅弘的无声电影后期配声的《戾桥》（『戻橋』MODORIHASHI）等影片，但这一折中技术很快就被淘汰了。1930年，沟口健二在日活以歌剧演员藤原义江（Fujiwara Yoshie）为主人公拍摄了《故乡》（『ふるさと』FURUSATO）。但这部电影字幕与音声并用，还停留在不彻底的有声电影阶段。

日本第一部真正的有声电影，当数五所平之助于1931年在松竹用土桥系统拍摄的《夫人与老婆》（『マダムと女房』MADAMU TO NYŌBŌ）。在郊外的住宅小区，有一位作家文思枯竭，陷入困境。他被邻家青年们演奏的爵士乐扰得心烦，于是前去抗议。邻家夫人魅力十足，令他倾倒。作家开始喜欢爵士乐，原本担心搁浅的作品也灵感大发，文思如泉涌。影片结尾，作家踌躇于夫人与老婆之间：日本的老婆固然不错，可美式的夫人也令他难以割舍。当时，普通市民对爵士乐所代表的美国都市风格现代主义的关心和最新流行的有声电影，都给予了很大气的肯定。而再过几年，这种认为日本的传统文化

与西方的现代文化都很不错的看法将难行其道。后面还要提到，在1937年拍摄的《新土》（『新しき土』ATARASHIKI TSUCHI）中，由于文化民族主义的兴起，西方文化成为遭到排斥的对象。特别是在战争期间的1942年，为了克服西方式现代主义的弊端，以京都的哲学家为中心，展开了世界上最早的有关后现代主义的讨论。20年后半期到30年代初期，不过是日本能够自由地享受现代主义的幸福的短暂时期。



五所平之助《夫人与老婆》（1931）

真正的有声片

话题回到有声电影。日活在十年前的电影改革运动中落后于松竹。在有声电影这一回合中，日活仍然落后于松竹。直到1933年，伊藤大辅以西方电气公司的技术制式完成了《丹下左膳》，才为日活公司填补了有声电影的空白。

有声革命不是一朝一夕完成的。整个30年代可以看作无声电影和有声电影双轨并行的时代。大公司急于转向有声电影，1935年无声电影的制作已告结束。与喜欢新生事物的沟口形成对照，小津安二郎始终对有声电影持怀疑态度，但在1936年他也终于揖别了无声电影。

但是，制作规模较小的独立制片公司很难挤出经费为新设备投资，直到1938年还在小规模维持无声电影的制作。举例来说，大都电影公司继续拍摄隼秀仁（ハヤブサ·ヒデトHayabusa Hideto）的动作片、近卫十四郎（Konoe Juushirō）的刀剑片和大山德布子（大山デブ子Ooyama Debuko）[(2)]的喜剧片。这些由古装戏的明星们创办的独立制片公司，最终一个个地被制作有声电影的大公司兼并。低预算短周期批量生产B级电影这一点，使得30年代这些小公司的存在可以与今天的桃色片电影公司好有一比。这些小公司为电影界提供了大公司绝难培养的、崭新的年轻一代电影人。比如，片冈千惠藏的公司就涌现出山中贞雄、伊丹万作（Itami Mansaku，1900—1946）、山上伊太郎等优秀导演。

“辩士”的没落

与好莱坞不同，日本并没有因为有声革命的到来而出现演员和明星大规模失去工作的情况。在中国，由于有北京官话、上海话、广东话等较大的方言差异，一部有声电影往往要根据不同的方言制作多个版本。日本不存在这样的问题。在日本，有声电影普及迟缓的原因，除了前面提到的设备投资问题外，主要在于自己的独特的文化问题，那就是辩士的存在。最初，西方的有声电影来到日本时，由于大多数观众不懂外语，辩士的作用一时间显得更加重要。辩士们调低原片的音量，用自己的解说覆盖原声。但是，当约瑟夫·冯·斯登堡（Josef von Sternberg）的《摩洛哥》（『モロッコ』MOROCCO）1931年在日本公映时，由于拷贝上加印了字幕，理论上辩士继续存在已经没有意义。他们为了拼死保卫自己在电影院的既得权益，在日本各地发起抵制有声电影的运动。然而在技术革命的大趋势面前，辩士的抵抗无济于事。辩士当中，有些人转行当了喜剧演员，有人在广播节目中展示自己的语言才能，还有改当制片人的。电影院专属的音乐演奏者则沦为街头广告宣传员。宫泽贤治（Miyazawa Kenji，1896—1933）1933年去世时，留下了尚未完成的小说《大提琴手高修》（セロ弾きのゴーシュSEROHIKI NO GŌSHU），如果能够活得再久些，也许他要改写小说主人公——电影院大提琴演奏者的职业假设。

有声革命使某些演员来自以前与电影无关的领域，还催生了新的电影类型。活跃于影坛的后起之秀不再来自新派剧或新剧，而是来自浅草的轻歌剧演员、口技艺人，大阪的喜剧演员、落语艺人、浪曲[3]艺人等曲艺界名流。比如榎本健一（Enomoto Kenichi）、古川绿波（Furukawa Roppa）、相声搭档远达和阿茶子（エンタツ·アチャコ Entatsu & Achako）、柳家金语楼（Yanagiya Kingoro）等喜剧演员就来自曲艺界。情节剧如《爱染桂》（『愛染かつら』AIZENKATSURA），通过主题歌的流行，使有声电影比以前更受欢迎。到了30年代中期，随着有声电影的技术日臻成熟，越来越多的纯文学作品被拍成电影，于是文艺电影流行起来。因为这个时候对白的使用已经不用锱铢必较了。但是说到音乐片，如果把PCL的一系列歌谣电影和牧野雅弘的《鸳鸯对歌》（『鴛鴦歌合戦』OSHIDORI UTAGASSEN，1939）等佳作看作例外的话，那么可以说，音乐类型

片在日本没有像在印度或埃及那样作为一国的电影核心产业发展起来。这是因为，在歌舞伎、文乐等大众戏剧中，音乐与舞蹈的关系极度程式化，和音乐片实在有着太大的距离。

有声电影的到来使观众感受电影的性质发生了巨大的变化。由于辩士退出历史舞台，现场戏剧表演的性质被一扫而光，观众不再属于某一家特定的电影院，而成为匿名的存在。这时电影终于和西方一样，达到了纯粹的声画统一的境界。且慢，这一说法还不够严密。尽管日本电影已经完成了向纯粹的影像与音声组合的过渡，但外国电影还是要把对白翻译成日语，再打上字幕。意大利和德国直到今天通常都以配音翻译为主，但是日本和法国原则上不喜欢这样做。因此直到今天，日本人依然不是以作为纯粹艺术的电影，而是以类似于配有对白画框的漫画来感受外国电影的。

绾发结的现代剧

那么，30年代有哪些电影问世呢？古装戏方面，要提到下面三位导演。他们都是在片冈千惠藏或岚宽寿郎的个人制片公司成名，后来转到日活太秦制片厂的。山中贞雄与其他剧作家商谈，他们靠剧作家团体“鸣泷组（NARUTAKIGUMI）”的支持，以团体名义进行编剧创作，气氛非常亲密融洽。针对传统的大形式古装戏，他们一致主张搞小形式古装戏的探索。

伊丹万作的作品风格轻松幽默，具有讽刺精神。他的电影既没有传统古装戏中常见的共同体的归属意识，也与出人头地的英雄主义毫无关系。伊丹不喜欢古装戏中的武打场面，剧情需要时他往往用画外音处理，或者用极为戏说的方式进行解构主义处理。《国士无双》（『国士無双』KOKUSHI MUSŌ，1932）是一部异想天开的喜剧，描写了正版剑客遭遇打着他的旗号的山寨版剑客，结果大战几个回合竟不能战胜对手。改编自志贺直哉（Shiga Naoya，1883—1971）的小说《赤西蛎太》（『赤西蠣太 』AKANISHIKAKITA，1936）是对歌舞伎名作的恶搞式改写，出场人物都被起了鱼虾贝蟹的名字。片冈千惠藏在片中饰演了两个角色，一个是极为程式化的歌舞伎造型，一个是呆头呆脑的小丑形象。将雨果（Victor Marie Hugo，1802—1885）的《悲惨世界》（レ·ミゼラブルLes Misérables）进行改头换面后创作的《巨人传》（『巨人伝』KYOJINDEN，1938），把舞台设定在1877年西南战争时期的熊本县，讲述了一个关于战败的故事。在这部十分现代且具有讽刺精神的长故事片中，原节子（Hara Setsuko）等演员用英语对白，画面上打出日语字幕。当时正值日本对中国发动全面侵略战争，伊丹的这部作品大胆、自由得令人吃惊。

山中贞雄应该被称为“日本的让·维果（Jean Vigo）”。他手法细腻，往往通过对细节的描写就把人物写活，在这一点上，无人能出其右。山中贞雄塑造的丹下左膳，已经看不到伊藤大辅拿手的同名系列人物身上那种恐怖与屈辱，主人公变成了小孩子们非常喜欢的、憨态可掬的大叔，默阿弥的流浪汉冒险歌舞伎被他消解为小市民无赖的幽默恶作剧。《丹下左膳余话·百万两之瓮》（『丹下佐膳余話·百万両の壺 』TANGESAZENYOWA HYAKUMANRYŌNO TSUBO，1935）

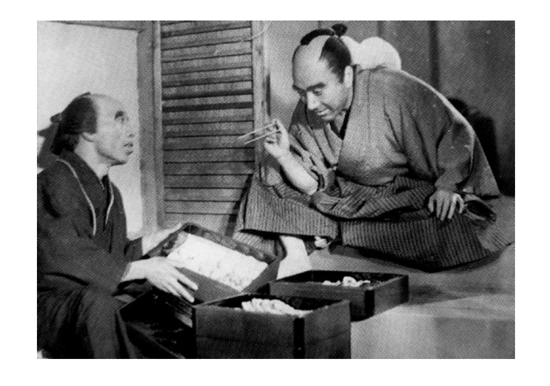
和《河内山宗俊》（『河内山宗俊』KŌCHIYAMA SŌSHUN，1936）就是最好的例子。

稻垣浩与伊丹万作睿智的虚无主义形成对照，拍摄了许多明快、温情的古装戏。从《放浪三昧》（『放浪三昧』HŌRŌ ZANMAI，1928）到《国定忠治》（『国定忠治』KUNISADA CHŪJI，1933）三部曲可以看出，导演给予流浪于五湖四海的边缘人深深的同情。出场人物尽管是江户时代的打扮，但其心理与行为完全是属于现代人的。他的电影因此被称为“绾发结的现代剧”。1935年，稻垣浩还与山中贞雄联手，第一次计划将《大菩萨岭》（『大菩薩峠』DAIBOSATSUTŌGE）改编为电影。他还根据伊丹万作的剧本拍摄了《无法无天阿松的一生》（『無法松の一生』MUHŌMATSU NO ISSHŌ，1943）。在满是豪言壮语的国策电影如洪水般四处泛滥的时候，他静静地把同情的目光投向无名百姓的生与死。



伊丹万作《忠次名扬天下》（1935）





山中贞雄《丹下佐膳余话·百万两之瓮》（1935）　　伊丹万作《赤西蛎太》（1936）

城市派松竹与土著派日活

进入有声片时代后，原本一个星期就可以完成的电影现在一般需要一个月的工夫。先前的设备也显得捉襟见肘。日活于1934年将电影厂移至调布市的多摩川沿岸，松竹则在1936年将制片厂迁到大船市。自打关东大地震发生后向岛的制片厂被迫关闭以来，这是日活时隔11年重返东京。这里也包含这样的考虑：现代剧一般要讲东京方言。松竹继续秉承无声时代的传统，以制作十分考究的城市风格小市民电影为主。日活则坚持更加现实、厚重的路线，说难听些，其擅长的就是有些土里土气的东西。这里我们举几个代表性导演。

松竹的岛津保次郎（Shimazu Hojirō）叙事风格绝非个性鲜明，但他以《邻家的八重》（『隣の八重ちゃん』TONARI NO YAECHAN，1934）等日常生活剧支撑了松竹的基本理念。野村浩将（Nomura Hiromasa）的《爱染桂》（1938）是一部情节剧，讲的是一位努力工作的护士，隐瞒了自己带着孩子的事实，与院长的儿子陷入爱河的故事。这部电影受到空前的欢迎。在无声电影时代小津安二郎已经确立了自己的叙事风格，他竭力反对叠印和淡入淡出，强调镜头的分节性。进入有声片时代，他的这一取向更加明显。《独生子》（『一人息子』HITORI MUSUKO，1936）表现了日本普通百姓头脑中根深蒂固的家庭意识，《淑女忘了什么》（『淑女は何を忘れたか』SHUKUJO HA NANI WO WASURETA KA，1937）则表现了资产阶级家庭的现代生活。这些作品的共性不是表现社会矛盾，而是以达观的态度描写人类存在的根本性悲哀。小津作品中的日本人既不关心政治，也没有积极追随侵略政策，他们面对正在发生的危机无力抵抗，随波逐流。

30年代，松竹有一位特立独行的导演清水宏（Kiyomizu Hiroshi，1903—1966）。20年代末，他尝试的画面构图与镜头衔接出人意料，体现了对前卫手法的探索。到了30年代，他逐渐转向制作有较强即兴性的电影。他不喜欢在摄影棚内搭景，非常重视在外景地实拍。他电影中许多角色由从没演过电影的人扮演，其中儿童所占比例甚大。战后他的这种倾向也没有改变，从没演过电影的人经他三言两语地说过戏后，就和大河内传次郎一起演戏。这种做法恐怕日活的古装戏导演想都不敢想。《逢人必谢的司机》（『有りがとうさん』

ARIGATŌSAN，1936）是一部轻松的公路片。在战前的日本电影中，这是一部少有的将来自殖民地朝鲜的移民工人即兴地收入镜头的影片。《当红选手》（『花形選手』HANAGATA SENSHU，1937）中，学生选手赛跑时的主观镜头，长时间地描写了向后掠去的街景。这一时期的松竹虽然不像日活古装戏那样拥有众多头顶神话光环的明星，但也有一些具有现代个性的当家演员。佐野周二（Sano Shuuji）成功地饰演了性格内向而人品可靠的青年；上原谦（Uehara Ken）受欢迎的角色则是为人随和但十分强壮的青年；佐分利信（Saburi Shin）的拿手角色是态度冷漠但为人诚实的家伙；田中绢代塑造的形象多为可爱的平民女子，而桑野通子（Kuwano Michiko）塑造的形象则现代、开朗，至于高峰三枝子（Takamine Mieko），她的拿手戏是饰演有内在气质的富家小姐。



岛津保次郎《邻家的八重》（1934）



小津安二郎《淑女忘了什么》（1937）



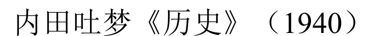
野村浩将《爱染桂》（1938）



野村浩将《爱染桂》（1938）







内田吐梦《历史》（1940）　　内田吐梦《历史》（1940）

说到日活，应该提到内田吐梦和熊谷久虎（Kumagai Hisatora，1904—1986）。内田在《人生剧场·青春篇》（『人生劇場·青春篇』JINSEI GEKIJŌ SEISHUNHEN，1936）中，描写了一个大学生接触仁侠道后成长为男子汉，懂得了人间情义的故事。这个题材后来被多次重拍。另一部作品《土地》（『土』TSUCHI，1939），以厚重的笔触真实地描写了农民的贫困和他们艰辛的劳动。内田竭力排斥戏剧要素，专把重点放在移动的自然描写上。这两部作品的编剧都是八木保太郎（Yagi Yasutarō），它们出色地反映了社会形势的激烈变化带给人们的不安情绪，同时也不排除对正在兴起的农本主义做出的迎合姿态。1940年，内田与横田达之（Yokoda Tatsuyuki）联合拍摄了纪念日本纪元2600年献礼片《历史》（『歴史』REKISHI）三部曲。作品具有叙事诗般恢宏的气势，讲述了明治维新前夜，一个为会津的叛军效力的武士，回到故乡经商，后来作为新政府的马前卒投身西南战争的故事。

熊谷久虎具有强烈的理想主义倾向，他执导的电影明显地试图表现社会矛盾。《苍氓》（『蒼氓』SŌBŌ，1937）描写了将要被轮船运到巴西之前的日本移民在收容所里的真实情况，表现了去国离乡为异客的主题。他转到东宝以后，拍摄了《阿部家族》（『阿部一族』ABE ICHIZOKU，1938），对故事做出了与森鸥外（Mori Ōgai，1862—1922）的小说原作截然相反的解释，展开了对武士道的批判。到了40年代，熊谷转向国策电影的拍摄，作为超级国家主义神秘思想团体的头目，在日本罕见地鼓吹反犹主义。《阿部家族》和内田的《历史》与传统的古装戏区别开来，以“历史电影”的名义得到广泛宣传。

沟口健二的成就

30年代，沟口健二辗转换过多家制片公司。他在永田雅一的第一映画公司拍摄了《浪华悲歌》（『浪華悲歌』NANIWA EREJĪ，1936）和《祇园姐妹》（『祇園の姉妹』GION NO KYŌDAI，1936），确立了作品的现实主义风格。他尝试在片中使用大阪方言和京都方言的对白，并将形成于倾向电影时代、对社会矛盾（特别是妇女问题）的批判眼光，以更为成熟的形态体现在作品当中。在他的作品中，女性奋起抵抗父亲、男友、老爷等男性的卑鄙欲望和恶毒算计，健康而顽强地生存下去。沟口的这些观念，由于发掘了山田五十铃（Yamada Isuzu）这样一个天才的女演员而得以实现。沟口式电影的特点是频繁使用段落镜头，明确忌讳特写镜头。后来沟口在进行理论总结时，把这种做法归因于摆脱西洋画美学，向日本画美学的回归。《爱怨峡》（『愛怨峡』AIENKYŌ，1937）使他完成了对新派剧的批判性总结后，《残菊物语》又使他完成了对新派剧的回归，在该片中他以19世纪90年代的歌舞伎界为背景，呈现给观众一个规模浩大的英雄落难剧。至此，沟口的叙事风格日臻严密，达到炉火纯青的境界。在表现人物无限悲痛的时候，他并不像好莱坞那样运用特写，正相反，他选择让摄影机远离对象，用固定的长镜头一动不动地远眺。这位与布莱希特[4]（1898—1956）同年出生的日本导演，绝非想要制造间离效果来表现其批判意图，只是想表达一种巨大张力的体验。



沟口健二《浪华悲歌》之一（1936）



沟口健二《浪华悲歌》之二（1936）



沟口健二《爱怨峡》（1937）

PCL改组为东宝

30年代，继松竹、日活之后，第三家大电影公司成立了，这就是东宝。这家从未染指有违社会道德的题材、以稳健著称的电影公司，其前身是设立于1931年的有声电影研究所PCL（Photo Chemical Laboratory）。1933年这家研究所决定拍摄电影，于是向社会招募职员。黑泽明和本多猪四郎（Honda Ishirō，1911—1993）就是在这时加入的。PCL的运作方式完全不同于传统家族式的、封建的、靠人际关系的模式，而是选择了完全自由而现代的经营方针，创立了日本最早的制片人体制。这里简直就是左翼和前卫艺术青年们的庇护所，从超现实主义者泷口修造（Takiguchi Shuuzō），到日后创办SONY公司的井深大（Ibuka Masaru），其兼容并蓄的程度由此可见一斑。制作的电影从榎本健一轻歌剧风格的人情轻喜剧到具有社会批判精神的现代剧，可谓多种多样。

第一个在PCL初露锋芒的是木村庄十二（Kimura Sotoji）。他的《河对岸的青春》（『川向ふの青春』KAWAMUKŌ NO SEISHYUN，1933）和《兄妹》（『兄いもうと』ANI IMŌTO，1936）被认为是最后的倾向电影，讲述了面对家庭和社会制度旧习惯，个人所进行的抵抗。成濑巳喜男有节制地探索其独特的画面构图，令观众感受到画面的纵深。他尤其擅长表现小市民微妙的情感波动。成濑最早在松竹供职，松竹以“用不着第二个小津”为由将他解雇后，他便转到PCL，能力迅速提高。他拍摄的《妻如蔷薇》（『妻よ薔薇のやうに』TSUMA YO BARA NO YŌ NI，1935）是在纽约公映的第一部日本电影。还有一个人值得一提，那就是石田民三（Ishida Tamizō）。他的《花落》（『花ちりぬ』HANA CHIRINU，1938）是一部细腻且具有实验倾向的作品，故事以幕府末年的京都祇园为舞台，通过艺伎们封闭的世界，表现了外部世界剧烈的政治变局。



成濑巳喜男《妻如蔷薇》（1935）

PCL没有自己的院线，起步阶段可谓艰苦卓绝。但是当1937年他们投靠到关西一带的铁路大王、经营宝冢少女歌剧的小林一三麾下，将公司更名为东宝以后，发行的难题迎刃而解。东宝和松竹之间展开了激烈的竞争，不久宝冢和军部积极合作，在竞争中占据了优势。

与纳粹德国的合作

1931年，日本对现在的中国东北发起军事侵略，第二年成立了伪满洲国。1937年，日本进一步发动了全面侵华战争。这一年，日本还与意大利、德国签订了《防共军事协定》，结成了法西斯轴心国联盟。在本章的最后，我们分析一部日本和德国出于政治目的合作拍摄的电影。

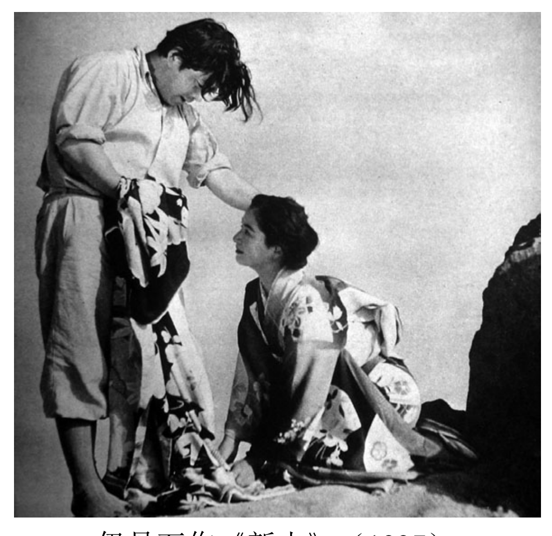
1936年，纳粹德国的登山电影[5]导演、莱妮·里芬斯塔尔（Leni Riefenstahl）的发现者——阿诺尔德·范克（Arnold Fanck）访问日本，决定在日本拍摄一部以山岳风光为主题的电影。但是被选定与范克联合执导影片的伊丹万作，原本善于拍摄幽默、具有讽刺意味的电影，其风格与范克主张的浪漫派崇高美学水火不容。于是，这次合作以一片两制的方式进行，1937年两人各自完成了自己的作品。范克拍的《武士的女儿》（『サムライの娘』SAMURAI NO MUSUME）在德国一经公映便好评如潮，戈培尔（Joseph Paul Goebbels，1897—1945）对该片大加赞赏。伊丹万作的《新土》则彻底失败，后来他毕生都回避谈起这次挫折。

《新土》是一部文化民族主义气息强烈的作品。小杉勇（Kosugi Isamu）饰演的青年留德毕业后，带着德国未婚妻回到日本。但他突然意识到自己留学以前交往的日本女孩更加美丽、聪慧，于是抛弃了德国未婚妻。这对日本情侣如愿结合，来到“满洲国”，在日本兵的保护下，充满激情地开拓“新的疆土”。

具有可以和外国女性媲美的身材和相貌在日本被捧上神坛，当时，她



伊丹万作《新土》（1937）中的原节子



伊丹万作《新土》（1937）

范克选中的女主角原节子，在此之前一直在山中贞雄的古装戏中饰演配角。通过这部合作电影原节子一下子脱颖而出。战后，她因为具有可以和外国女性媲美的身材和相貌在日本被捧上神坛，当时，她

是以十全十美地满足了范克这位东方主义者心目中的“标准日本女性”形象而登场的。后来日本人始终要面对原节子主演的电影带来的矛盾。总之，原节子以一个法西斯美貌少女的形象活跃于30年代后期和整个战争期间的日本影坛。毫无疑问，她所走的道路显然在很大程度上受到了她姐夫熊谷久虎的影响。

---

(1) 1923年，日本发生了关东大地震，东京的商业性大剧场全部被毁。在国外考察戏剧的小山内薰回国，并由他的弟子、导演土方与志出资兴建了“筑地小剧场”，提倡非商业化的实验戏剧。筑地小剧场历史不长，但培养了很多人才，在日本新剧历史上具有重要的地位。——译者注

(2) デブ是日语中“胖子”的意思，此处音译为“德布”。——译者注

(3) 浪曲，江户时代起源于大阪的一种说唱艺术。用三味线伴奏，说唱战争故事、物语、文学作品等。

(4) Bertolt Brecht（1898—1956），德国戏剧家，倡导歌剧改革，在理论和实践上进行史诗剧实验，吸收中国戏剧艺术经验，形成了独特的表演方法。代表性剧作：《母亲》《四川好人》《高加索灰阑记》《伽利略传》等，并著有戏剧理论著作《梅辛考夫》等。——译者注

(5) 20世纪20年代到30年代德国电影中重要的类型片之一。——译者注

第四章　战时状态下的日本电影

战争体制的确立

1941年，日本年产影片500部，成为仅次于美国的电影生产大国。但是到了1945年，日本年产影片剧减至26部。原因不必多说，那是因为在第二次世界大战中，日本与以美国为首的盟国进入战争状态，最后战至一片焦土，不得不宣布无条件投降。本章我们专门来讨论这四年特殊时期的日本电影。战后，某些“进步的”评论家在回忆起这段“黑暗年代”时谈到，战时的国家政策使导演们失去了创作自由，因此这段时间的日本电影乏善可陈。而诺尔-巴奇等学者却得出恰恰相反的结论。他认为，正是在战争期间，由于接受外国影响的渠道客观上被阻断，日本电影才得以独自确立了自己的纯粹风格，而战后则是这种风格解体时期。[1]战后的电影界，对这一时期的电影人的行为，一直避免进行充分的历史研究。一个不可否定的事实是这种研究的缺乏，是导致对战争期间日本电影所做的评价微妙而含混的原因之一。

对电影的检查在战前就已经存在了。但是1939年制定的电影法，目的是使电影制作完全置于国家管理之下。其中规定制作与发行采取许可制，这表明和从前的检查已经完全不是一回事了。导演和演员采取资格登记制，作品在剧本阶段就要送审。毫无疑问，这是对纳粹电影管理办法的拙劣模仿。也有像岩崎昶那样，因为反对电影法而身陷囹圄的电影人。多数人为了保住自己的既得利益，排斥新的竞争对手，都对电影法表示了赞成。木村庄十二本来是左翼人士，竟也以有利于清除低级趣味的电影为由，同意参加电影法起草委员会。不可否认，某些电影人期待着，一直被低看的电影行业可以借此改变地位。然而现实情况是国家将要对电影实行赤裸裸的直接管制。

1941年，盟国ABCD[2]包围圈对日本实行经济制裁，全靠从美国进口的伊斯曼胶卷很快告罄。国产胶片已被指定为军需品，严格限制民间使用。于是，胶片对于电影公司成了关乎生死的问题。企业整合成了当务之急。新兴势力东宝，以惊人的速度进行航空摄影等技术革新，同时积极响应军部的要求，配合拍摄战争纪录片，因此得以存活下来。万幸的是东宝的古装戏和现代剧都落后于人。于是它在战争期间频繁地制作战争电影，并积极开拓这一市场。与东宝形成对照的是旧体制下的日活和松竹就没有和军部勾结成功。结果在1942年，新兴电影公司的军师永田雅一通过企业整合创立了大映公司，日活就被其兼并了。电影公司就剩下东宝、松竹、大映三家，他们不得不急速缩

小生产规模。不少电影人作为从军人员或被派往南方占领区拍摄宣传片，或去了满映。小津安二郎不声不响地去服兵役，在中国战场参与了毒气战[3]。据说他在新加坡被日军接管的电影院，观看了威尔斯（Orson Welles）主演的《公民凯恩》（『市民ケーン』CITIZEN KANE），就确信日本必败无疑。沟口健二被派到外地，由于没有得到军官待遇而牢骚满腹，明知自己不是那块料，还是苦苦地配合国家主义宣传拍了不少电影。山中贞雄在中国战场病死。伊丹万作因肺结核卧病在床，写下了“希望战争结束”的文章。阿部丰去了南方战场，内田吐梦则去了“满洲”。今井正（Imai Tadashi，1912—1991）和丰田四郎（Toyota Shirō，1912—1991）在朝鲜拍了不少国策电影。

日本战争片的特点

许多导演对战争采取了合作的态度。但是从今天的立场来看这些以战争为主题，表现日本兵和战争状态下的平民百姓的电影，可以发现这些作品并非千篇一律地激励士气。我们通过几个实例进行分析。

田坂具隆（Tasaka Tomotaka，1902—1974）已经在《五个侦察兵》（『五人の斥候兵』GONIN NO SEKKŌHEI，1938）中，以战场为背景对战争条件下的人进行了敏锐的观察。在中国大陆战场上，一个日军队长深受部下爱戴。侦察兵们外出侦察敌情，其中一人没有归队。大家十分担心，彻夜不眠等候他的归来，最后这个侦察兵回到队伍中来，大家向新的战场出发。导演没有宣扬好战的英雄主义，而是以战场上的千辛万苦和士兵之间的信任关系为主题，作品风格始终洋溢着浓厚的道德主义气息。这部影片在当年的威尼斯电影节上获奖。时隔一年，1939年，田坂完成了《土地与士兵》（『土と兵隊』TSUCHI TO HEITAI），内容主要表现队伍连日行军，不断有士兵掉队，但整个部队还是拼死向前。两部影片都没有出现敌人——国共两党的抗日武装。导演的着眼点只是放在如何表现默默无闻的日本人吃苦耐劳、不畏自我牺牲上。我们可以把这种道德主义看作是日本法西斯主义特有的美学观。

大部分日本人无意识地认为，战争的意义不在于与威胁自己的敌人浴血奋战，而在于通过苦修更好地明确自己与共同体的归属关系。美国人类学家鲁斯·本尼迪克特（Ruth Benedict，1887—1948）在分析战争期间的日本电影时认为，这一时期的日本电影对战争的残酷和士兵的艰辛强调有余，如果以美国人的逻辑来看，差不多可算作反战电影了。[4]这是非常有趣的观点。事实上，日本的电影人正是通过强调战争的悲怆美，让国民对士兵充满感激和同情，进而积极配合国家的侵略战争政策。表现警惕敌人的宣传片实在是凤毛麟角，除了1942年吉村公三郎（Yoshimura Kōsaburō）拍摄的《间谍尚未死》（『間諜未だ死せず』KANCHŌ IMADA SHISEZU）等少数作品之外，几乎没有其他发现。描写敌人的丑恶没有什么必要。人们普遍认为，通过表现“皇军”艰苦卓绝的影像，向观众传达为天皇效忠的报恩思想是更为重要的。这表明当时日本的战争观与西方存在着根本性差异。因此尽管日本和意大利一样，都不过是在19世纪中叶完成国家统一的新兴国家，

两国都发动了向老牌殖民主义国家抢夺殖民地的战争，但与意大利截然相反，日本国民当中没有任何抵抗运动发生。

山本嘉次郎（Yamamoto Kajirō）在《夏威夷·马来海海战》（『ハワイ·マライ沖海戦』HAWAI MAREIOKI KAISEN，1942）中用写实的手法表现了少年兵们生龙活虎的训练情景。协助他完成特技摄影的圆谷英二（Tsuburaya Eiji），精致地用模型重现了日军对珍珠港发动突袭，使美国太平洋舰队遭到灭顶之灾的过程。战后，圆谷英二还是在东宝，把他的杰出才能发挥在怪兽电影的制作上。1944年木下惠介拍摄的《陆军》（『陸軍』RIKUGUN）中，当以母亲看到自己孱弱儿子加入新兵的洪流中开赴战场，便不顾一切地跑着追赶。镜头始终追拍了这位奔跑的母亲。这场戏表现出非同一般的张力，因而大获成功。这部电影在部分军人中招致反感，但就此将其定性为反战电影不免过于牵强。兴高采烈地参与国策电影制作的要数熊谷久虎。他的《上海陆战队》（『上海陸戦隊』SHANHAI RIKUSENTAI，1939）和《指导物语》（『指導物語』SHIDŌ MONOGATARI，1941）不遗余力地颂扬了军国主义。参与国策电影制作的导演当中，不少人在30年代初曾积极参与左翼运动，也曾醉心于拍摄倾向电影。比如田坂具隆、今井正、山本萨夫等人就属于这种情况。战后他们大多再次骤然改变立场，转向民主主义，活跃于左翼阵营。尽管意识形态发生了一百八十度的改变，但不变的是在任何情况下敌人都是美国。



田坂具隆《五个侦察兵》（1938）

“近代的超克”之争与电影

社会上流行为战争鼓劲的电影，部分知识分子感觉到西式现代化的局限，产生了向日本美学传统回归的倾向。1942年，以京都的哲学家为中心，召开了以“近代的超克”为主题的研讨会。这在世界上是一次超前讨论后现代主义观念的集会。座谈会进行了两次，主流意见是在日本“崇高的精神”面前，没落的欧洲文化也好，不过是“物质文明”而已的美国文化也好，都是不值一提的。（纳粹占领巴黎的消息传来，使与会者进一步认识到自己有“改写世界历史的使命”。）其中只有一个人发出警告说，不可小看美国文明，不要过于迷信精神作用而忽视技术的力量。此人便是电影评论家津村秀夫（Tsumura Hideo）。只有他，尽管置身于当时意识形态狂潮之中，但凭借其对欧美电影的丰富体会，掌握了清醒看待眼前这片过眼云烟的方法。[5]

亀井文夫的“高级黑”

在这种状况下，作为纪录电影导演，亀井文夫是一个独特的存在。亀井文夫曾就读于列宁格勒的电影学校，在文部省策划的《支那事变》（『支那事変』SHINA JIHEN，1937）中，他的表现似乎只是单纯地配合战争宣传。

在接下来的《上海》（『上海』SHANHAI，1938）中，他明知道制作意图在于振奋国家主义精神，却在片中加入了极富反战意义的要素。他甚至一面声明这是来自敌方的宣传片，一面大胆地引用了中国的战地新闻片片段。他还在作品中加进长镜头记录下的注视日军进城的中国百姓的片段。通过民众紧张的目光，镜头提示观众：不仅是军事侵略，就连摄影本身都具有政治的、暴力的意味。然而亀井本人当时没有去上海而是待在东京。通过将摄影师三木茂（Mitsugi Shigeru）在当地拍得的素材带回东京进行后期剪接，亀井文夫完成了他的导演工作。《战斗的士兵》（『戦う兵隊』TATAKAU HEITAI，1938）中，他始终用镜头捕捉前线士兵的疲惫表情。不过亀井文夫的“高级黑”也就到此为止了。《战斗的士兵》遭到禁映，他本人也被取消导演资格，身陷囹圄。



亀井文夫《战斗的士兵》（1938）

战时状态下导演们的对策

即使那些战争主题以外的电影，我们也能够从中感到浓厚的战时色彩。稻垣浩在此期间拍摄了以民族英雄剑侠为主人公的影片《宫本武藏》（『宮本武蔵』MIYAMOTOMUSASHI，1940—1942）。讴歌具有禁欲主义精神的求道者，选择这样一个选题本身，说明导演充分考虑了时代的需求。

荒诞离奇、以娱乐为目的的古装戏已经不允许制作，受到鼓励的是崇高而严肃、叙事诗般恢宏的古装戏。其中一个重要作品是1941年至1942年沟口健二耗费巨资导演的《元禄忠臣藏》。他认为传统的国民电影《忠臣藏》已经沦落为与史实出入甚大的娱乐电影，于是按照真实尺寸，重新搭建了江户城松之廊的布景。他计划在这部作品中反复表现武士们的复仇和礼仪，还将他那点儿现炒现卖的皇国思想加进片中。此片旨在弘扬正统的日本思想，但十分奇怪的是《忠臣藏》电影中最出彩的一场戏——“杀入吉良家复仇”却不见了。这使得该片被认为是同时期同类题材电影中的失败之作。尽管如此，在这部长度近四小时的影片中，还是可以看到沟口最为考究的长镜头运用、空间的连续意识以及近乎神圣的程式性。1949年，沟口健二又硬拉霸王弓，与稻垣浩合拍了一部《宫本武藏》，结果无人喝彩。

牧野雅弘与龟井文夫在不同意义上将国策电影拍出了多种读解。他在完成日本第一部音乐片《鸳鸯对歌》（1939）之后，启用长谷川一夫、古川绿波继续拍摄轻快的现代主义与人情剧杂糅的娱乐作品。战时色彩愈发浓厚的1942年，他拍摄了《妇系图》（『女系図』ONNA KEIZU），但是原作主人公的职业被他改成了火药学家。他还把格里菲斯的《暴风雨中的孤儿》（『嵐の孤児』ORPHANS OF THE STOM，1921）的故事搬到19世纪的广州，摄制了《鸦片战争》（『阿片戦争』AHEN SENSŌ，1943）。该片名义上似乎是在歌颂大东亚共荣圈，而他的真实内心是在致敬敌国好莱坞的巨匠。



黑泽明《姿三四郎》（1943）



牧野雅弘《妇系图》（1942）



沟口健二《元禄忠臣藏》（1941）

40年代前半期出道的导演中，最重要的存在是黑泽明。他的《姿三四郎》（『姿三四郎』SUGATA SANSHIRŌ，1943）及其续篇（1945），讲述了19世纪80年代柔术由传统向现代变革的过程中，一个像宫本武藏（Miyamoto Musashi）那样埋头禁欲主义修炼的青年的故事。他因为天生的正义感而在现实中屡屡碰壁。黎明时分，当他看到泥塘中盛开的莲花，突然参悟了人生的道理。在第一部作品中，黑泽明就以强有力的手法表现他日后的一贯主题，那就是，他始终远离眼前的伪命题（比如面对武艺高强的宿敌如何见招拆招地破解其空手道绝技），专心凝视一个真实命题（什么是对人生的参悟），苦心思考解决之道。在日本败局已定的1945年春天，黑泽明筹拍《野性公主》（『荒姫様』ARAHIME SAMA）——一部从圣女贞德（Jeanne d'Arc，1412—1431）的故事移植而来的电影，并准备请原节子主演该片。但是，由于胶片奇缺，这部本来想为非常时期的本土决战鼓劲的作品最终没有投拍。没过多久，日本终于战败。

---

(1) 参见诺尔-巴奇*To The Distant Observen*。

(2) 指美、英、中、荷四国。——译者注

(3) 田中真澄，《小津安二郎周游》（文艺春秋出版，2003年），228页。

(4) 参见鲁斯·本尼迪克特著，长谷川松治译《菊与刀》（社会思想社，1967年）。

(5) 参见河上彻太郎等人编著《『近代の超克』》，富山房1974年版，第260—261页。

第五章　殖民地和占领区的电影制作

本章将简要地讨论所谓“大日本帝国”到第二次世界大战结束为止在其攫取的殖民地和占领区进行的电影制作。这些地区包括台湾、朝鲜、“满洲”、上海、印度尼西亚、菲律宾。

台湾的电影业

日本在日清战争[1]中获胜，从清朝割走台湾，是1895年的事情。这一年，恰好卢米埃尔兄弟发明了电影。这表明，日本的现代化、台湾的殖民地化与日本电影的历史差不多是平行展开的。

1901年，日本人高松丰次郎（Takamatsu Toyojirō）在台北放映了第一场电影。他从总督府那里受命对台湾人做工作，后来为普及日语，带着“活动写真”器材跑遍全台湾岛。电影在这里首先成为推进殖民地化、日本化的有效的文化工具。1921年，日本人萩屋某（Hagiya Bō）来到台湾，拍摄了一部关于食品卫生的教育启蒙电影《预防霍乱》。这是台湾最早的电影拍摄活动。从这一事实就不难理解电影在台湾所扮演的文化统治工具的角色。

1907年台北有了最早的固定电影院，但在这里上映的电影主要是一些“内地”影片，台湾本地的大众娱乐电影很晚才出现。台湾人自己拍摄的第一部电影是李松峰于1925年执导的《谁之过》。故事讲的是一个银行职员和一名艺伎相亲相爱，流氓的出现使他们遇到麻烦，最后，银行职员从流氓那里救出了艺伎。从这部已经遗失的电影中，不难看出受到日本新派剧和武打戏的影响。

台湾总是成为那些喜欢异国情调的“内地”导演的电影题材来源。最早一例是与纯映画剧运动产生共鸣的枝正义郎（Edamasa Giro）1919年在天活公司拍摄的《哀之曲》（『哀の曲』AI NO KYOKU）。这部情节剧故事十分离奇。家在东京的一个小女孩，被拐卖给一家马戏团，十几年过去再发现她时，已经是台湾高山族酋长的女儿。值得注意的一点是，这部运用了当时最现代的手法和技术制作的电影（尽管并非在台湾实拍），却把关注点指向台湾——这个日本统治下的边缘地区。电影史上发生的改革运动，把边疆作为创作主题可谓无独有偶，比如布努埃尔（Luis Bunuel）的《无粮的土地》（『糧なき土地』LAS HURDES）和中国第五代导演田壮壮的《盗马贼》。然而《哀之曲》多少让人联想起因果报应的故事，这表明该片形式上虽很现代，但实质上却沿袭了传统的民间曲艺的内容。

台湾的启民电影

1927年日活的田坂具隆执导的《阿里山侠儿》（『阿里山の侠児』ARISAN NO KYŌJI）是在台湾实地拍摄的。片中刻画的高山族青年，虽然是未开化的少数民族，却有很强的荣誉心。但我们并不能因此简单地得出结论说，《哀之曲》是歧视性电影，而《阿里山侠儿》却不是。我们必须在一开始就认清预设在这两部电影后面的东方主义结构。把异国情调作为电影题材并不仅限于日本人。1929年，百达影片公司的张云鹤在《血痕》中，讲了一个发生在山区“蕃界”交易站的故事：一个女扮男装的女孩成功地为亡父报了血海深仇。20年代，日本电影和好莱坞电影从“内地”进入台湾，同时，上海电影也辗转经厦门、台南（恐怕要躲过可怕的检查）进入台湾。《血痕》既受到京都古装戏的影响，也明显带有上海武侠片的印记。

1932年，台湾映画公司的安藤太郎（Andō Tarō）执导的《义人吴凤》（『義人呉鳳』GIJIN GOHŌ），将启蒙思想和异国情调巧妙地融为一体。电影讲了一个有良心的台湾人，为了让高山族改掉猎头的风俗，不惜牺牲自己的故事。该片宣扬了对未开化地区的优越意识。有一点应当记住，主人公身上体现了儒教文化的理想人格，但却看不到现代日本的民族精神。但同样是日本人拍摄的电影，战争期间的1943年清水宏执导的《莎勇的钟》（『サヨンの鐘』SAYON NO KANE）却发生了根本的变化。影片讲的是李香兰饰演的高山族姑娘，在一个被彻底皇民化的部落里，为出征的士兵做出自我牺牲，最后献出了生命的故事。在这里，台湾已不再是远离文明的荒蛮之地，而是已经被理想化了的乌托邦。

台湾实际上是继北海道、冲绳之后日本攫取的第三块殖民地，但是以当地人为主体的电影业的发展程度并不像后面提到的朝鲜。30年代黄粱梦与安藤太郎联合执导了《望春风》等新派剧风格的电影，但1941年台湾总督府成立台湾电影协会，加强了对电影的管理以后，台湾电影人不得不归于沉默。



清水宏导演，李香兰主演《莎勇的钟》（1943）

光复后的台湾电影状况

1945年日本退出台湾，国民党政府开始接管。新政府起初试图禁映日本电影，但因民众反弹较大而没有付诸实施。官方另辟蹊径，开始制作讲北京官话的电影，但只讲闽南话和客家话的台湾人很难适应。当50年代中期民间电影公司推出用闽南话拍摄的影片，立刻大受欢迎。直到70年代中日邦交正常化、日本和台湾断绝外交关系为止，日本电影在当地一直颇有市场，还出现了不少合拍片。许多不懂日语的年轻一代，借助讲解员的闽南话解说欣赏日本电影。这个习惯可以从日本的辩士那里找到渊源。一个旁证是台湾导演吴念真的《多桑》（1994）讲的是自己父亲的故事，其中有一段戏表现了少年时代的导演被父亲领着，在煤矿的电影院看有同声传译的松竹影片《请问芳名》（『君の名は』KIMI NO NA HA，1953）的情景。

朝鲜的电影业

1910年日本吞并了大韩帝国，开始了对朝鲜半岛的殖民统治。但是比起台湾，统治朝鲜更加困难，朝鲜总督府经常被朝鲜民族主义者的独立运动搞得焦头烂额，不得不采取更加残酷的手段加以镇压。以朝鲜人为主体的电影业远比台湾兴旺发达，涌现出许多电影人。在某种意义上这与朝鲜民族主义的高涨有着深刻的联系。

1919年，金陶山（Kim Do-san）在汉城拍摄了《仗义复仇》（『義理的仇討』GIRITEKI ADAUCHI），此片为朝鲜电影的滥觞。影片的采取了“内地”20世纪10年代流行的连锁剧形式，这一事实表明，朝鲜电影当初很大程度上受到日本新派剧的影响。即使在韩国独立以后，新派剧的影响依然强大，尽管当局制定政策要求清除“倭色”，但这种影响依然挥之不去。它与朝鲜李朝时代的口头文艺“盘瑟俚”、流行歌在相互刺激中得到强化，名副其实地渗透到韩国情节剧想象力的骨髓当中。和在台湾一样，日本设在朝鲜的总督府起初也计划用电影推行启蒙教育，大众戏剧的领班人物尹白南（Yun Paeng-nam）拍摄了鼓励储蓄的电影《月下的誓言》（『月下の誓い』GEKKA NO CHIKAI，1923）。但是，民间电影制作的势头更猛，1924年日本人创办朝鲜电影公司后，朝鲜人自己开办的独立制片公司以分庭抗礼之势大量涌现。这与京都的独立制片公司大量出现恰在同一时期。

朝鲜电影的黄金时代

20年代朝鲜最重要的电影人是罗云奎（Na Un-gyu），他参加过抗日运动。由他一人编、导、演（策略上用的是日本人的名字）的《阿里郎》（『アリラン』ARIRAN，1926），成为激发民族主义热情的重要力量。故事的主人公是一个青年，杀死了折磨妹妹的官府爪牙，被送进监狱。“我因为出生在朝鲜这块土地上，发了疯还杀了人。”[(2)]当辩士即兴解说道，这个青年是在七年前朝鲜全境爆发的抗日运动中被官府拷打致疯时，观众一片哗然，在场的警察甚至要阻止电影的放映。在影片快要结束的时候，歌唱演员起身唱起片中的民谣主题歌，观众们也全体起立与之附和。这首民谣的旋律今天已经定名为“阿里郎”，回响在每一个韩国人的心头。罗云奎有17部作品存世，36岁便英年早逝。

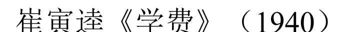
我们列举几位20年代至30年代的重要导演。李庆孙（Lee Gyeon-sun）将日本的《金色夜叉》（『金色夜叉』KONJIKIYASHA）改编为《长恨梦》（『長恨夢』CHŌKONMU，1926）引起人们的关注。但他不久就从上海逃往到曼谷。李圭焕（Lee Kyu-han）在京都的新兴电影公司学习电影，后在汉城拍摄了《无主的渡船》（『主なき渡し舟』NUSHI NAKI WATASHIBUNE，1932）。这部影片的反日倾向十分强烈。故事讲的是一个贫穷的摆渡翁以替人摆渡为生，铁桥建成令他失去了饭碗。最后他杀死了企图调戏他女儿的日本工程师。尽管不少导演个人在作品中加入了批判日本的内容，但整个朝鲜电影的发展毕竟还是对日本电影的同步模仿，且规模不大。日本流行新派剧，于是朝鲜也拍新派剧风格的电影，而当倾向电影成为日本的新时髦，朝鲜也紧随其后。但有一个例外：“内地”大量制作的古装戏，在朝鲜却没有发展起来。朝鲜有声电影的出现也晚于“内地”，直到1935年才出现。这就是李明雨（Lee Myeong-u）执导的《春香传》（『春香伝』SHUNKŌDEN）。《春香传》是传统口头文艺盘瑟俚的著名剧目，就像《忠臣藏》一样，它后来成为朝鲜人的国民电影。1923年以来，南北双方累计拍出15个版本的《春香传》。这表明，牵动民族感情的情节剧甚至超越了意识形态差异，为整个朝鲜民族确认自己的文化归属发挥了重要作用。

朝鲜电影的衰退与光复

30年代后期脱颖而出的方汉俊（Pan Han-jung）、尹逢春（Yun Pong-chun）等第二代导演有一个共同的经历：他们都在“内地”当过副导演。他们脱离了新派剧的模式，致力于将现代的启蒙精神带入银幕。但是日本很快彻底走上军国主义道路，1940年在朝鲜实施电影法，以朝鲜人为主体参与电影的机会从此几乎丧失。想坚持干导演这一行的人，只好远离检查严格、面向成年人的电影，在儿童片的小天地里实现自己的理想。崔寅逵（Choi In-gyu）的《学费》（『授業料』JUGYŌ RYŌ，1940）表现了一个交不起学费的小学特困生与老师之间温馨的心灵交流。《没有家的天使》（『家なき天使』IE NAKI TENSHI，1941）则以孤儿出身、照顾流浪儿的青年为主人公。20世纪80年代前期的台湾和90年代的伊朗再次出现类似情形，这已经是我们都知道的了。

1942年所有的电影公司都被关闭，朝鲜总督府成立了新的朝鲜电影公司（朝映）。“内地”的电影人一个一个来到这里，他们请先前的朝鲜电影人作本土雇员，拍摄了几部电影。日夏英太郎（Hinatsu Eitarō，韩文名字为许泳Heo Yeong）的《你与我》（『君と僕』KIMI TO BOKU，1941）和丰田四郎的《年轻的风采》『若き姿』WAKAKI SUGATA，1943），作为皇民化政策的延伸，赞扬了朝鲜人的学生兵出征。东宝的今井正拍摄的《瞭望塔敢死队》（『望楼決死隊』BŌRŌ NO KESSHITAI，1943），表现了讨伐共产党抗日游击队的日本警察一家人和其手下的朝鲜人的故事，风格颇似好莱坞的西部片。




崔寅逵《学费》（1940）


今井正《瞭望塔敢死队》（1943）

1945年，日本的殖民统治结束后，韩国马上重新用本国语言制作电影。崔寅逵为纪念祖国光复一周年，执导了《自由万岁》（『自由万歳』JIYŪ BANZAI，1946）。此后，反日题材的电影如火如荼。在苏联占领的朝鲜，姜弘植（Kang Hong-sik）在1948年拍摄的《我的故乡》（『わが故郷』WAGA FURUSATO）是光复后的第一部电影。长期以来，韩国是世界上极为罕见的、没有正式上映过一部日本电影的国家。这种状态直到1998年才宣告结束。但是韩国电影当中日本电影的影响无处不在。日本电影题材在韩国重拍的情况不胜枚举。反过来，在日本电影界，韩裔的演员、明星比例极高，他们通过银幕形象为日本人规定各个时代俊男靓女的标准，这种情况战后持续了半个世纪。

满映的创立

1932年，日本在现在的中国东北制造了“满洲国”，拥立清朝的末代皇帝溥仪为帝。1936年，出于对当地人进行宣传、洗脑的目的，日本在“新京”（今长春）成立了“满洲映画协会”（满映），为制作国策电影做了前期准备。

满映被吹嘘为远东占地最大的电影厂，另一方面，战后它又被称作“日本电影史的不可告人之处”，迄今为止在电影史研究方面处于半禁区状态。存世拷贝十分稀少，进一步加深了研究的难度。但是如果考虑到战后，满映归国者奠定了东映的基础，中国共产党的人民政权接收并利用了满映的设备与技术，还有一部分满映人才流失到香港、台湾等因素，客观探讨这个存在了九年的电影厂在亚洲电影史大背景下的历史作用，时机似乎已经成熟。

满映在成立之初，技术和人员在很大程度上都依靠东宝。满映征募了一些中国演员，1938年制作了第一部故事片。不过这个电影厂真正迈出具有个性的一步，还是在同年日活的根岸宽一（Negishi Kanichi）和牧野光雄（Makino Mitsuo）来到以后。第二年，1939年，甘粕正彦（Amakasu Masahiko）出任满映的理事长，此后在“内地”待不下去的原左翼、右翼、军人都云集于此，试图寻找到属于自己的新天地。于是，满映又成了各路牛鬼蛇神的栖身之所。

满映制作的电影大致可分为“启民电影”和“娱民电影”两种。“启民电影”体现了满映电影制作的真正目的——拍摄旨在安抚、控制当地人的文化宣传片。后者是普通的故事片，一位叫李香兰的女明星就由此诞生。满映在1941年走上轨道，“娱民电影”的生产能力达到年产30部的水平。其中几部在日本也公映过，但反响平平。日本人统治下的当地人也没什么人欣赏这些电影。不了解当地人生活习俗的日本人，始终不能放下他们的追求异国情调的眼光，因此他们策划的电影，尽管用当地演员表演，对白也使用中文，但仍然让人感到很不自然。他们把日语“GOMEN NASAI”直译为“对不起”，十分令人费解。当地人背后戏讽满映的影片为“对不起电影”。

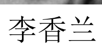
李香兰现象

李香兰（1920—2014）是日本人，但是却在东北和北京以中国人身份长大成人。她不仅相貌出众，还有超人的语言和歌唱天赋。她成为满映的明星后，与“内地”东宝的长谷川一夫联袂出演电影。基本情节是原本为抗日立场的“支那姑娘”，在长谷川真挚的态度和爱情的感染下，经过一番磨难，最后转变为亲日派，结局十分圆满。令她一举成名的影片，是1940年伏水修（Fushimizu Osamu）执导的《支那之夜》（『支那の夜』SHINA NO YORU）。洋溢着无国籍城市气氛的港口小镇，各种噱头、动作，纯情可爱的女孩，以这些基本元素构成的该部影片，成为20年后日活无国籍动作片的先声。侵略国一方一定是男性，被侵略国、温顺的一方则是女性，这是李香兰电影的原则。如果倒过来，故事表现中国男性和日本女性的热恋，那么电影恐怕在策划阶段就会遭到枪毙。当时几乎所有的日本观众对她的中国人身份都深信不疑。对于日本来说，只要她演的是模范的中国人，国家主义就会支持这样的电影。后来，李香兰还在日本电影中饰演过台湾土著人的女儿和朝鲜姑娘。日本投降后，50年代她来到好莱坞，以莎莉·山口的名义扮演嫁给美国兵的新娘的角色。她得到的角色依然是被占领国的女性。应该说，在殖民主义、民族主义、性别差异等语境下，演员李香兰是一个非常重要的存在。70年代，她来到贝鲁特，成功地完成了对巴勒斯坦解放组织主席阿拉法特（Arafat Yasser，1929—2004）、日本赤军的电视专访，获得了日本电视台的大奖。李香兰不平凡的一生，现在被奉为神话，改编成音乐剧，不仅在日本，据说在中国也引起不小的反响。

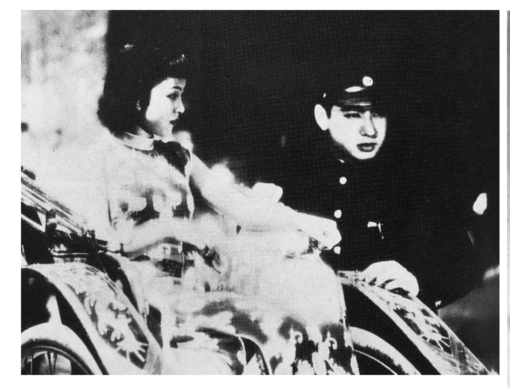




李香兰主演《万古流芳》



李香兰

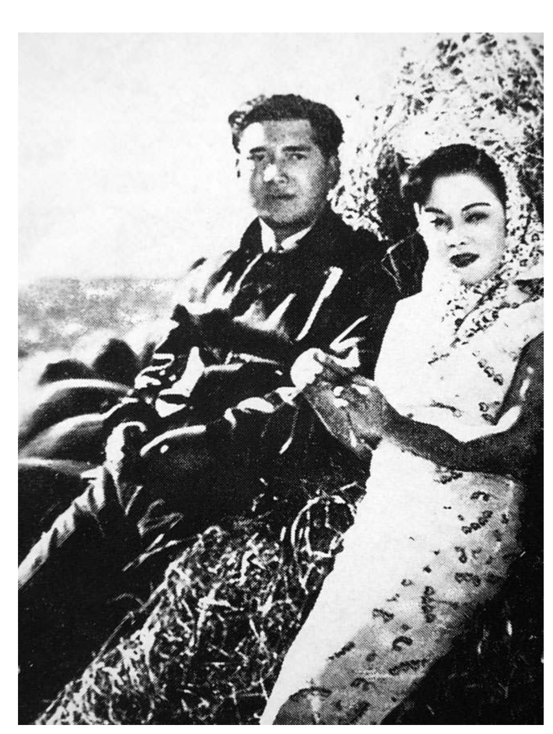


李香兰主演《白兰之歌》



李香兰


李香兰


李香兰主演《苏州之夜》



山口淑子（李香兰）采访阿拉法特

满映的终结

我们还是回到满映。1942年以后，由于日本国内电影胶片告罄，木村庄十二、内田吐梦等日本导演来到满映。1943年，岛津保次郎以满映、东宝联合制作的形式完成了《我的夜莺》（『私の鶯』WATASHI NO UGUISU）。该片编剧岩崎昶，主演李香兰。这部音乐剧全片以俄语演唱。这样的策划在日本国内是不可想象的，这表明，在部分电影人心目中，“满洲国”标榜的“五族共和”精神还没有死透。

1945年，“满洲国”分崩离析，器材和胶片立刻被苏联全部接收。稍晚些到来的八路军，将这里改造为中国共产党领导的第一个电影厂，并要求滞留的日本人提供技术协助。不少满映的中国员工流散到香港、台湾。先期回到日本的根岸宽一和牧野光男，奠定了今天东映的雏形，接纳了后来从满映回来的人。就这样满映在东亚一带播下了电影的种子。其中人生道路最为奇异、复杂的要数摄影师西本正（Nishimoto Tadasu）。他在战败后回到东京，50年代在新东宝度过，拍摄了有关明治天皇的电影。60年代他来到香港，为胡金铨、李小龙的反日电影掌机。满映是导致战后长达半个世纪电影人颠沛流离的根源。

上海的中华电影公司

从20世纪10年代起，上海就成为中国电影的中心。1932年日本制造了“满洲国”以后，大量抗日电影在上海制作完成。1937年，日军占领上海，由于电影厂都集中在法租界，此后上海电影人可以继续不受日军影响制作电影。于是，日本陆军请求东和商事的川喜多长政（Kawakita Nagamasa）出山管理中国电影。起初，川喜多请铃木重吉拍了一部《东洋和平之路》，企图以此怀柔中国人。1939年，他成立了中华电影公司，将拍摄过《木兰从军》等“国防电影”，暗中主张抗日思想的张善琨拉进中华电影公司。1942年，他合并了12家电影公司，成立了中华联合制片公司。川喜多对满映作品在当地不受欢迎的情况有所耳闻，他探索避免由日本人主导电影制作，主张提供胶片给中国人，让他们自己完成影片，不对电影内容过多干涉的方针。不论看上去这个方针显得多么自由，一个基本事实无法改变：这一时期日本人在军部的庇护下，统治了中国的电影界。其中一个引起关注的作品是与满映合作、由李香兰主演的《万世流芳》（『万世流芳』MANSEIRYŪHŌ，1943）。该片以鸦片战争为背景，表现了林则徐面对蛮横的英国英勇斗争的故事。无独有偶，同年在日本，牧野雅弘也执导了一部《鸦片战争》。1945年，日本战败，国民党军队收复台湾。张善琨等人为了免遭通敌指控，出走香港，为那里的电影业在战后迎来繁荣奠定了基础。

日本在东南亚的电影政策

最后，简要地讨论一下日本在第二次世界大战期间，从1942年到1945年在其占领的东南亚国家进行的电影制作。在印度尼西亚，日军不允许当地人拍电影，在日军控制下，日本人拍了一些宣传、教育片。内容主要是反映当地人如何学习日语、模仿日本组织居委会、学习日本人的精神，等等。

在介绍朝鲜电影时提过的日夏英太郎，在雅加达拍摄了《召唤澳大利亚》（CALLING AUSTRALIA，1944），一部旨在掩盖日军虐待战俘的伪纪录片。这部看上去很像是澳大利亚人自己拍摄的影片，通过瑞士国际红十字会送给盟国一方。战后，澳大利亚再次找齐当初被迫参与拍摄的战俘，制作了一部揭露事实真相的纪录片。日夏英太郎其实是朝鲜人，真名叫许泳。在得知祖国光复的消息后他继续留在了雅加达。在印尼独立以后，他以许泳博士的名义拍了数部情节剧。在印尼电影史上，他因第一个拍接吻镜头而被人们长久记忆。

菲律宾的情况与印尼有很大不同。在这个美国直接统治的殖民地国家，好莱坞的影响十分强大，音乐片和情节剧在30年代就已经十分发达。美国的殖民政策之一，就是计划把马尼拉建成“亚洲的好莱坞”。在菲律宾，日军也强迫俘虏参加拍片。《向那面旗帜开火》（『あの旗を撃て』ANO HATA WO UTE，当地片名为THE DAWN OF FREEDOM）就是日军费尽苦心，于1943年让阿部丰和杰拉尔德·德·里昂（Gerald de Leon）联手制作的。阿部曾经于20年代在好莱坞学习，但他的风格始终十分生硬。从今天的观点来看，一眼就可以发现，里昂远比阿部擅长好莱坞甜美如梦般的情节剧拍摄技巧。由此可以了解到，日本和菲律宾对美国的电影感受有着形形色色的、深刻的差异。这部影片旨在讴歌日本从菲律宾赶走了美国，但极具讽刺意味的是全片最精彩的故事竟来自约翰·福特（John Ford）的《青山翠谷》（『わが谷は緑なりき』HOW GREEN WAS MY VALLEY）。在“大东亚共荣圈”的旗号下，日本电影人以各种形式与好莱坞遭遇。在他们日后的电影制作中，当年的记忆剪不断理还乱。



阿部丰、杰拉尔德·德·里昂《向那面旗帜开火》（1943）

日本迎来战败的时候，《向那面旗帜开火》的摄影宫岛义勇（Miyajima Yoshio）为掩盖虐俘事实，销毁证据，烧掉了所有负片。他因此免遭问责，得以在战后日本电影界作为左翼势力的中心人物继续风光。

---

(1) 中日甲午战争。——译者注

(2) 李英一著，高崎宗司译，《日帝殖民时代的朝鲜电影》，收入佐藤忠男等人编著《讲座：日本电影》第三卷，岩波书店，1986年，第321页。

第六章　美军占领下的日本电影 1945—1952

战败以后的电影人

1945年8月，“大日本帝国”向同盟国无条件投降，第二次世界大战宣告结束。对于日本来说，这意味着自1931年对中国东北发动军事侵略开始的15年战争终见分晓。9月，盟军司令部（GHQ）接管日本，其统治一直持续到1952年。日本失去了朝鲜、台湾、南方诸岛等殖民地，冲绳被置于美国的军事管制之下。这一系列事件的结果是在战后日本社会，单一民族、单一语言的认识不言自明地成为绝大多数人的共识。裕仁（Hirohito）天皇宣布放弃神格，走下神坛，被新宪法规定为全体国民的象征。这就是所谓战后民主主义的开始。

那么在日本战败之时，日本的电影人都在做什么呢？

黑泽明在他父亲的活动下免除了服兵役之苦。在执导《踏虎尾的人们》（『虎の尾を踏む男たち』TORA NO O WO FUMU OTOKOTACHI）的过程中，他不顾日本已经战败，坚持把影片拍完。但是这部最终完成的作品遭到了禁映。田坂具隆在广岛遭到原子弹的辐射，此后数年不得不与病魔做斗争。他将此看作是自己为罪过所付出的代价。沟口健二已经彻底穷途末路，而他的弟子新藤兼人（Shindō Kaneto）则为新时代的到来而欢欣鼓舞。牧野雅弘马上将搁置于电影厂仓库的乐器找出来拾掇一番，组织了一个爵士乐队，慰劳美国占领军。小津安二郎在新加坡的战俘营成天观摩好莱坞电影。内田吐梦则在“满洲国”目睹了甘粕正彦的自杀，此后他滞留中国长达八年。在被送到煤矿劳动之后，他又被请去为新中国电影工作者提供技术指导。就这样，战后的日本电影拉开了帷幕。1945年10月，佐佐木康（Sasagi Yasushi）在松竹完成了日本战后第一部影片《微风》（SOYOKAZE）。片中并木路子（Namiki Michiko）离开化为废墟的东京，在穿行于乡村老家的苹果园时放声高歌的《苹果之歌》（『リンゴの唄』RINGO NO UTA）很快红遍了整个日本。

美军占领时期的检查制度

1945年10月，盟军司令部的下属机构——民间情报教育局（CIE）开始了对整个日本电影业的管理。民间情报教育局得到绝对授权，检查每一部制作完成的影片。日方制作人必须把策划文案和剧本事先翻译成英文，向情教局申请开拍许可。完成的影片还要拿给民间检查分队（CCD）接受二次检查。情教局的骨干是美国的非军方人士，而民间检查分队则由军方人士构成，事实上在进行军事检查。

美国一方面向日本人灌输自由和民主主义，一方面对不利于美国的电影进行无情的检查。这是一个始终无法理顺的矛盾，不仅日本电影人，就连当事者——美国的检查人员也经常为此头疼。更有甚者，盟军司令部的方针在占领初期和占领后期明显两样。在占领初期，土地改革和解散财阀时采取了极具社会主义色彩的方法；但是后期反共主张成为其基本原则，检查的标准也随其政策的调整发生很大变化。

情教局科长戴维·孔德（David Conde）认为，战争期间的日本电影煽动军国主义，排斥西方的个人主义。基于这样的认识，1945年11月他制定了13个拍片禁区。对国家主义、爱国主义、封建愚忠的赞美理所当然地列在禁区之内。同时，有关复仇、肯定自杀、赞美残忍暴力等内容也在禁区之中。自然还有最后一个禁区，那就是任何被认为与盟军司令部指令相左的内容。与前面所有禁区无关，这意味着任何影片都可以以盟军司令部的名义随意禁映。而盟军司令部后来对其占领期间实施过这种检查制度的事实极力加以掩盖。



稻垣浩《孩子们手拉手》（1948）



木下惠介《破鼓》（1949）

此项指令使得古装片的制作事实上无法进行。当然，也有一些例外，比如木下惠介也拍出了《新释四谷怪谈》（『新釈四谷怪談』SHINSHAKU YOTSUYA KAIDAN，1949）这样的影片。但它否定了传统的南北派歌舞伎[1]，从现代人的立场出发套用了脆弱的心理主义。这与战前日本古装戏作为类型片所具有的勃勃生气与悲壮美完全是两码事。作为权宜之计琢磨出来的、刀不出鞘的古装戏始终未能得到大众的认可。当年那些刀剑片明星现在不得不在现代剧的地盘上寻生路

了。片冈千惠藏在《多罗尾伴内》（『多羅尾伴内』TARAO BANNAI）系列中扮演了有七副面孔的侦探，阪东妻三郎出演了木下惠介的《破鼓》（『破れ太鼓』YABURE TAIKO，1949），这部滑稽戏调侃了在战后社会里变得尴尬好笑的家长制度。具有讽刺意味的是稻垣浩、伊藤大辅等刀剑片巨匠，在这段时间里留下了《孩子们手拉手》（『手をつなぐ子ら』TE WO TSUNAGU KORA，1948）、《王将》（『王将』ŌSHŌ，1948）等现代剧杰作。

盟军司令部的这种电影检查制度也同样适用于老电影。所有幸免于空袭劫难的战前日本电影都受到了严格的检查，有问题的部分毫不留情地遭到删剪。沟口健二的《瀑布白丝》等许多电影现存版本大多面目全非，就是这一时期全面检查的结果。只有《元禄忠臣藏》，由于战后立即被美国接管而幸免遭殃。20年后，这部电影被完好无损地还给了日本。

理念电影

占领军对日本电影不仅采取“禁”的政策。为了以美国式的民主主义对日本老百姓进行启蒙，占领军还奖励日本电影人制作“理念电影”。先前在军部的命令下制作为军国主义摇旗呐喊电影的导演们，现在又接到美国的命令，转而制作歌颂民主主义的电影了。这里介绍几部典型的理念电影。

黑泽明的《无悔于我的青春》（『わが青春に悔いなし』WAGA SEISHUN NI KUINASHI，1946）说的是战前某个大学教授由于从事反战运动被大学开除，他的女儿和他的学生——一个坚定的反战活动家结为连理。战争期间教授女儿的丈夫死在牢里，但是教授女儿继承了丈夫的遗志，继续战斗。原节子扮演的主人公来到乡下婆家落户，村里人把她看成“非国民”[2]而加以迫害，但她毫不气馁，坚持在乡下务农。不久军国主义失败，她马上站到农村改革的前列，投身建设新日本。编剧久阪荣二郎（Hisaita Eijirō）战前属于左翼阵营，战争期间曾与当局密切合作，从这部电影中不难读到他本人的“青春之悔”。有批评家对原节子在该片中过于生硬的表演提出非议。而看惯了原节子在战争期间的电影中扮演军嫂、警嫂形象的广大观众，以迷茫与期待的复杂心情接受了她塑造的新形象。黑泽明迫于制作公司——东宝工会的压力，在影片的最后不情愿地加上了女主人公参加农村运动的内容，对此他耿耿于怀。不过用今天的观点审视《无悔于我的青春》的结尾会发现，这与原节子在九年前主演的法西斯电影《新土》极其相似。这一事实对于我们了解战后左翼运动的某些本质十分重要。





黑泽明《无悔于我的青春》（1946）



今井正《青青的山脉》（1949）



吉村公三郎《安城家的舞会》（1947）之一



吉村公三郎《安城家的舞会》（1947）之二

在美军占领期间那几年里，民主主义女神的桂冠非原节子莫属。在吉村公三郎的《安城家的舞会》（『安城家の舞踏会』ANJŌKE NO BUTŌKAI，1947）中，她扮演的角色是一位在华族制度[3]废除后没落之家的长女。在片中，这个角色鼓励老父亲为了新时代的到来，要尝试开始新的生活。在今井正的《青青的山脉》（『青い山脈』AOI SANMYAKU，1949）中，她扮演的角色是一位刚刚到地方高中任教的进步教师，依靠学生的配合，她斗倒了这里的封建势力。有意思的是当年范克对原节子的身材赞不绝口，说她是标准的日本女性，而在战败国国民日本人的眼中，原节子的高大身段又成了象征西方式新时代的隐喻。没有一个人对她的一百八十度转变公开指责。甚至可

以说，就算有人意识到这一点也不会说什么。因为每个人或多或少都是和她一样的“转向者”。

战争责任问题

电影界的战争责任问题和文学界、戏剧界、音乐界一样被故意淡化，做了一下形式上的处理后再也没人提及了。曾经因为拍摄《上海》而身陷囹圄的龟井文夫在东宝完成了《日本的悲剧》（『日本の悲劇』NIHON NO HIGEKI，1946）。在这部电影中，他用叠印的手法处理了天皇裕仁从身着军装向身着西装的过渡。这部作品主张，应该受到追究的是日本军部，广大国民只不过是受了军部的欺骗。为了告别旧时代，迎接新时代，这是日本人琢磨出来的对自己最为有利的逻辑。在《上海》中用令人惊怵的手段解构意识形态的龟井文夫，在拍摄《日本的悲剧》时完全坠入纯粹的教条主义桎梏。他没有自问，如今自己正在享受的民主主义果真是属于自己的东西吗？具有讽刺意味的是，按照占领当局的方针这部影片立即遭到禁映，拷贝也被没收。

按照占领政策的规定，那些在战争期间领导电影产业的人员将被褫夺公职。但是揭发工作简直难上加难。对于日本来说“不幸”的是并非没有伊利亚·卡赞[(4)]式卖友求荣的人。不妙的是，在将要列战争合作者的名单时发现，列名单的人最终也难逃入瓮的命运。曾与纳粹合拍《新土》的伊丹万作主张，揭发战犯几乎是不可能的。他的逻辑是，并非是骗人的一方坏，被骗的一方就好。被骗的也不是什么好东西，谁都没有资格揭发别人。但是这种声音不可能到达盟军司令部那里。占领当局的观点只有一个：由于领导层少数人的命令，许多无辜的电影人被迫作了违心的事。不错，像川喜多长政、根岸宽一、城户四郎等人，由于制作了煽动战争的电影，在1947年名义上受到褫夺公职的处分，但到了1950年这一处分即告解除。他们又和战前一样有权有势，重回大公司老板的宝座。



木下惠介《大曾根家的早晨》（1946）

那么导演们在这一时期都拍了哪些电影呢？

斋藤寅次郎在战败那年年末就拍出了闹剧《五条东京汉子》（『東京五人男』TŌKYŌ GONIN OTOKO），试图让观众们在开怀大笑中暂时忘掉战后的混乱。木下惠介在1946年拍摄了《大曾根家的早晨》（『大曽根家の朝』ŌSONEKE NO ASA），暴露了旧军人的卑劣行径。戴维·孔德要求电影厂在拍摄爱情镜头时，日本人要像美国人一样地接吻。于是佐佐木康在1946年拍摄《20岁的青春》（『はたちの青春』HATACHI NO SEISHUN）时，演员们不得不手里拿着漱口杯，如丧考妣般拍摄了日本电影史上第一个接吻镜头。小津安二郎回国后虽然迷恋上了老城区百姓的人间情话，但再也没有找回战前那种幽默的随遇而安的感觉。

沟口健二在战前费了好大劲想要吃透“勤皇思想”，如今又起劲地学习起战后民主主义，一部接一部地拍摄了许多表现妇女解放题材的电影。但这些作品的形式比起战争期间的作品有明显退步，表明他原本就不是表现什么抽象政治理念的料。

黑泽明异军突起

在这一时期崭露头角的当属黑泽明。他在1948年拍摄的《泥醉天使》（『酔いどれ天使』YOIDORE TENSHI）中，让新秀三船敏郎扮演一位患有肺结核的黑帮流氓，表现了导演的哲学主张：即使身陷孤独与绝望，希望也不能幻灭。谷口千吉根据黑泽明执笔的剧本，于1950年拍摄了由山口淑子（李香兰）主演的《拂晓的逃脱》（『暁の脱走』AKATSUKI NO DASSŌ）。按照原来剧本的安排，这将是第一部表现朝鲜随军慰安妇的日本电影。但经过CIE（民间情报教育局）十几次审查之后，原作早已被改得面目全非。

在即将结束40年代后半期的章节时，有必要提一下"东宝工潮"。在战争期间，东宝是与军部最为亲密无间的企业，同时也是那些假装"转向"的左翼人士的避风港。到了战后，东宝的工会试图追究企业的战争责任，当得知这一要求未被接受时，工会转而要求参加生产管理和经营策划，于是由工会独自完成的作品作为东宝的作品纳入发行。由于日共的介入，工会发生了分裂。大部分影星、老导演退出了工会，1947年东宝为这些人另行成立了一个公司——新东宝。到了第二年1948年，由于和工会之间陷入严重对立，东宝宣布大批解雇员工。工会占领了电影厂，开始了无限期罢工。这是战后日本左翼运动中一次具有象征意义的事件，最后甚至连美国占领军都出动了军队。1950年朝鲜战争爆发，占领当局成了反共的大本营，在电影界大肆开展"清共"行动。亀井文夫、今井正、山本萨夫等具有日共党员身份的导演，按照党的指示开展工会斗争。黑泽明和成濑巳喜男则临时转到其他公司继续拍片。"清共"行动催生了战后最早的独立制片公司运动。奇怪的是，如此规模浩大的工会斗争，居然没有一个电影人动过用纪录片将其记录下来的念头。



谷口千吉《拂晓的逃脱》（1950）

从1945年到1952年，由于日本电影第一次受制于外国的管理机构，这七年成为日本电影史上十分特殊的时期。当我们和战前的电影检查制度与朝鲜总督府的电影审查作一番比较，就会明白GHQ（盟军司令部）电影检查制度的独创性及其矛盾。然而，遭受检查的经历到底给日本电影带来了多大本质性改变，还很难得出结论。不错，当初日本人的确对理念电影所鼓吹的民主主义十分向往。但当1952年古装戏重新获准拍摄后，转年伊始纵情欢呼贺岁电影《忠臣藏》的同样也是日本人。关于这一时期的功过是非，即使在半个世纪的岁月已经过去的今天，说法依然大相径庭。这个问题不仅存在于电影领域，围绕着电影的所有状况都是如此。

---

(1) 指江户时代鹤屋南北创作的歌舞伎脚本，代表作有《东海道四谷怪谈》等。

(2) 即民族败类。——译者注

(3) 一般指1896年以来制定的、带有贵族制特点的特权等级制度，1947年随着《和平宪法》的实施，华族制度既告废除。——译者注

(4) Eria Kazan，土耳其裔美国人，战后在好莱坞拍过《伊甸之东》（*EAST OF EDEN*）、《美国美国》（*AMERICA AMERICA*）等作品。20世纪40年代后期受麦卡锡主义影响好莱坞开始“清共”时，卡赞看到卓别林等人危在旦夕，但为保全自己而将自己的许多同事诬告为“赤色分子”。——译者注

第七章　走向第二个全盛时代
1952—1960

占领体制结束

1951年，“旧金山和约”签订，日本在第二年获得了独立。GHQ（盟军司令部）的电影检查制度宣告结束，限制日本电影的许多复杂的规定也随之撤销。战败后出现的理念电影销声匿迹，事实上一直被禁止上映的古装戏迅速复辟，深受大众欢迎。号称社会主义现实主义的独立制片公司风靡一时，而以怀旧心态美化过往战争的电影也一再出笼。由于日本电影不断在国际电影节上获奖，一些瞄着国际电影节的作品大行其道。以原满映班底发展起来的东映开始发展壮大，当日活再次开始拍片时，六家大公司以工业化方式大批量生产电影的体制终于确立起来了。1958年日本的电影观众人（次）数达到十一亿两千七百万人次，创空前纪录。日本电影迎来了第二个全盛时期。电影院是百姓娱乐的神圣殿堂、大众启蒙的集会广场，而电影本身成了帮助日本人在国际上恢复丧失已久的文化自尊心的绝好媒体。

盟军司令部的电影检查制度一撤销，日本电影的第一个反应就是拍摄以原子弹为主题的电影。占领期间，描绘广岛和长崎惨状的影片原则上是电影选题的重大禁区，只有大庭秀雄（Ooba Hideo）1950年拍摄的《长崎钟声》（『長崎の鐘』NAGASAKI NO TANE）是个例外，而且表现的必须是基督教式的伤感。岩崎昶在战后不久制作的《原子弹的效果——广岛、长崎》（『原子爆弾の効果—広島、長崎』GENSHIBAKUDAN NO KŌKA——HIROSHIMA，NAGASAKI，1946）长期遭到没收。岩崎昶一直将底片隐藏起来。尽管他明明知道，此事一旦暴露，自己将被送到冲绳从事重体力劳动（直到1967年，这部影片的一部分才得以重见天日）。吉村公三郎和新藤兼人创立了独立制片公司“近代映画协会”（KINDAI EIGA KŌUKAI），摄制了表现原子弹受害儿童后遗症问题的电影《原子弹阴影下的孩子》（『原爆の子』GENBAKU NO KO，1952）。无独有偶，这一年有关原子弹的书刊也铺天盖地地出现。



新藤兼人《原子弹阴影下的孩子》（1952）

战争片的演变

有关第二次世界大战的影像也发生了很大变化。那些认为军国主义导致了这场战争，战争本身一无是处的简单公式被摈弃，取而代之的是不断涌现的悲壮、感伤地回顾战争经历的作品。关川秀雄（Sekikawa Hideo）拍摄于1950年的《听！海神的声音》（『きけ わだつみの声』KIKE WADATSUMI NO KOE）表现了被征兵的大学生的苦闷，今井正拍摄于1953年的《山丹之塔》（『ひめゆりの塔』HIMEYURI NO TŌ）则用很美的画面讴歌了殒命于激战地冲绳的花季少女们。木下惠介拍摄于1954年的《二十四只眼睛》（『二十四の瞳』NIJŪYON NO HITOMI）从小学女教师的视角讲述了孩子们的悲惨命运。市川崑（Ichikawa Kon，1915—2008）拍摄于1956年的《缅甸的竖琴》（『ビルマの竪琴』BIRUMANOTATEGOTO）表现的主题则是为战死在海外的日本兵祈祷安魂。这些电影超越了普通影片的意义，而成为具有社会意义的事件。他们的共同之处是表现了日本人认为自己是战争受害者的自我认识。比如《山丹之塔》中没有近代日本如何攫取了冲绳，如何对岛民实施了皇民化教育这样的视点。《听！海神的声音》或《缅甸的竖琴》中则完全隐去了遭受侵略的缅甸人的声音。但对日本人来说，一种逻辑始终让人心安理得：只有日本人的亡灵值得为之祈祷安魂。到了20世纪90年代这种观点改头换面，成了新保守主义者们的基本主张。



渡边邦男《明治天皇与日俄大战》（1957）

除此之外，50年代还批量生产了诸如《战舰大和号》（『戦艦大和』SENKANYAMATO）、《太平洋之鹰》（『太平洋の鷲』TAIHEIYŌ NO WASHI）、《军神山本元帅与联合舰队》（『軍神山本元帥と連合艦隊』GUNSHIN YAMAMOTO GENSUI TO RENGŌKANTAI）等对战争进行怀旧式赞美的影片。当时的评论家一定要给这些电影贴上“反战的”或是“好战的”标签，但是对于观众们来说，这并不是那么严肃的问题。对于他们来说重要的只是先前讳莫如

深的战争如今可以尽情遐想了。《山丹之塔》在主张和平与反战的同时，还下意识地煽动对行为如此残暴的美国进行复仇的情绪。战后日本的左翼电影人表面上虽然主张反战思想，但在内心深处则是彻头彻尾的主张反美爱国的民族主义者。两者有着微妙关联。作为这种怀旧情感的延续，新东宝的渡边邦男（Watanabe Kunio）于1957年推出了《明治天皇与日俄大战》（『明治天皇と日露大戦争』MEIJI TENNŌ TO NICHIRO DAISENSŌ）。在这部影片中，他让成功饰演过天马鞍狗的岚宽寿郎出演明治天皇，这一想法大获成功，意外地实现了对战前“神圣不可侵犯”的天皇制的商品化。这是战后日本社会极具象征意义的一个事件。

打入国际电影节

50年代是日本电影第一次进军海外，特别是进入欧洲国家视野的时代。1951年，黑泽明的《罗生门》（『羅生門』RASHŌMON）获得威尼斯电影节大奖。在此之后，沟口健二的《西鹤一代女》（『西鶴一代女』SAIKAKU ICHIDAI ONNA）、《雨月物语》和《山椒大夫》（『山椒大夫』SANSHŌ DAIYU）于1952年到1954年连续在威尼斯电影节获奖。特别是1954年，出现了沟口健二的作品与黑泽明的《七武士》争雄的局面。也是在1954年，衣笠贞之助的《地狱门》（『地獄門』JIGOKUMON）送展戛纳电影节，荣获大奖。欧洲的评论家和观众对这部来自远东未知国度的电影惊叹不已，于是就产生了被传颂至今的“巨匠”神话。

为什么这一时期的日本电影突然受到世界性的关注呢？除了作品质量，似乎以下三个原因不可忽视。

首先，这些电影都以前现代的日本为题材，和服和武士具有容易满足欧洲观众的东方主义想象的特征。如果都是现代题材的话，恐怕不会有如此密集的获奖浪潮。证据之一是对小津安二郎和木下惠介的介绍要相对晚得多。第二，战后欧洲国际电影节盛行，与之对应，以《电影手册》为代表，欧美新批评家中产生了提倡作者电影的思潮。结果从之前无人注意的好莱坞二流导演，到印度、斯里兰卡的新秀，大家都平等地得到了“电影作者”的称号。他们将罗塞里尼（Roberto Rossellini）和让·雷诺阿（Jean Renoir）等现实主义巨匠视为守护神。风格独特、凝练的沟口健二属于典型的“电影作者”之列。第三，大映公司的制片人永田雅一有意识地瞄准国际电影节，专挑能够引起“老外”兴趣的选题和故事投入摄制。《地狱门》就是这样一个典型。永田雅一进一步雄心勃勃地觊觎东南亚市场，请沟口健二拍摄了与香港联合摄制的电影《杨贵妃》（『楊貴妃』YŌKIHI）。



黑泽明《罗生门》（1950）



沟口健二《雨月物语》（1953）



沟口健二《山椒大夫》（1954）

当然，在讨论50年代日本电影的时候，眼中只有上述几部被捧上神坛的电影是不够的。在《七武士》背后还有许多B级古装片值得一提，《雨月物语》的成功更是一个无情竞争的结果，体现了沟口健二

在经过与新派情节剧长期格斗后终于到达的高峰。下面，对这一时期的电影状况做一个更为细化的梳理。

独立制片热

1947年始于美国上院的麦卡锡主义狂潮也波及日本。1950年日本电影界开始“清共”行动。亀井文夫、山本萨夫、今井正、宫岛义勇、加藤泰（Katō Tai）以及前进座的演员们被从大公司驱逐出来。山本萨夫在先前的“东宝工潮”中完成了由工会制作的《暴力城市》（『暴力の街』BŌRYOKU NO MACHI，1950），今井正则与前进座联合拍摄了《不，我要活下去》（『どっこい生きている』DOKKOI IKITEIRU）。这部电影将镜头对准社会底层的工人，揭露了战后的社会矛盾和阶级不平等。前面提到了吉村公三郎和新藤兼人拍摄的《原子弹阴影下的孩子》，1952年山本萨夫又拍摄了《真空地带》（『真空地帯』SHINKŪ CHITAI）。在这一过程中兴起了独立制片热。这时朝鲜半岛全境已经在北方军队的控制之下，日本国内日共内部热衷于派系斗争。这次独立制片运动最终半途而废，在1955年前后偃旗息鼓。原因有两个：一个是影片所标榜的社会主义现实主义被公式化的政治思维定式取代，故事已经乏善可陈；另一个是大公司主导的电影制作体制这时已经完成了整编过程。

整个50年代前半期处于运动中心的人物是今井正。1949年他在东宝完成的《青青的山脉》一举走红。1950年他又拍摄了《来日再相逢》（『また逢う日まで』MATA AU HI MADE）。这是一部以战争中青春为主题的反战电影，作品取材于罗曼·罗兰（Romain Rolland）的短篇小说。为什么要从欧洲寻找作品原型？道理再简单不过：在战争期间的日本，现实生活中几乎不存在可以成为样板的、有强烈反战意识的大学生。有人批评这部影片粉饰现实，但主人公隔窗接吻的经典镜头还是成为人们议论的话题。此后不久，今井正对东宝失去信心，投靠独立制片公司拍摄了《不，我要活下去》。他在大公司与独立制片公司间巧妙周旋，左右逢源，《山丹之塔》使他获得成功，《光天化日下的黑暗》（『真昼の暗黒』MAHIRU NO ANKOKU）表现了现实社会中发生的冤案。他始终保持了自己作为社会派导演的形象。在整个50年代，《电影旬报》评论家投票结果，当年十佳作品名列第一最多的导演就是今井正。



今井正《来日再相逢》（1950）

东宝的武士片与怪兽片

东宝（包括新东宝）、大映、松竹等战争期间发展起来的大公司，在50年代初相继确立了工业化批量生产影片的体制。东映于1951年加入进来，并于1954年抢在其他公司之前开了双片连映的先河。最后一家大公司日活在1954年终于重新开始制作影片，但受到现存五大公司协定的排斥，无法随心所欲地得到演员。但这后来却使日活幸运地独辟蹊径，开辟了日活动作片这一新类型。有关部分容我在本章最后展开。

这一时期东宝电影有“三宝”：《社长》（『社長』SHACHŌ）系列、黑泽明、怪兽电影。《社长》系列最后一直拍到60年代。在《社长》系列中半道出演社长的森繁久弥（Morishige Hisaya），确定了此后东宝的上班族系列喜剧片的基本气氛：明快、潇洒、充满人情味。东宝喜剧片的出现，不妨说是30年代松竹的小市民电影在战后高速增长期的卷土重来和发扬光大。在军国主义体制烟消云散之后，城市小资的世界观成了这家电影公司的基本定位。

整个50年代，黑泽明可谓高歌猛进，所向披靡。他为新东宝的谷口千吉执笔了《拂晓的逃脱》等几个剧本，此后又马不停蹄地执导了《生之欲》（1952）、《七武士》（1954）、《蜘蛛巢城》（『蜘蛛巣城』KUMO NO SUJŌ，1957）、《暗堡的三恶人》（『隠し砦の三悪人』KAKUSHITORIDE NO SAN AKUNIN）等作品。《生之欲》讲的是一个被医生告知将不久于人世的老人，被如何度过余生的问题所困扰的故事。主人公体内的癌肿导致的空隙、自己的精神间隙以及小城的空隙——市中心闲置的湿地，三者重叠在一起，作为自我治疗的对象呈现出来。饰演主人公的志村乔（Shimura Takashi）把一位认真而纯情、有正义感的老头所面临的重重困惑，通过他老到的演技表现得淋漓尽致。这个展示在日本人面前的新形象与小津安二郎电影中笠智众表现的随遇而安的老人生活态度形成对照。《七武士》后来成为许多动作片的原型。电影中巧妙的人物设定和好玩的打斗场面都令人屏息瞠目，三船敏郎饰演的、豪快而有几分孩子气的假武士也是极具魅力的造型。但黑泽明原本要表现的是浪人们始终不被扎根自己土地的农民的信任，最后悲壮地失败，以及为战死者致哀的主题。大概导演心中一定还后悔在《无悔于我的青春》中，最后简单地让主人公参

加了农民启蒙运动。《蜘蛛巢城》是对《麦克白》的出色翻版，话语系统采取了能乐中通灵类型的方式，而且是多条线索展开。《暗堡的三恶人》则是黑泽明作品中具有动感的空间感觉最为随处可见的一部。

在黑泽明耀眼光环的映衬下其他人很容易黯然失色。但成濑巳喜男在50年代还是取材于林芙美子（Hayashi Fumiko）原作，拍摄了几部细致、圆熟的电影。他喜欢表现的主人公与黑泽明的主人公正好相反，忧郁而优柔寡断，必须要依靠和他人的关系才得以存在。如果日本电影中有适合用“女性风格”来形容的导演的话，那就只有这一时期的成濑巳喜男了。

《七武士》公映的1954年，和黑泽明同辈、曾经加盟过PCL的本多猪四郎完成了影片《哥斯拉》（『ゴジラ』GOJIRA）。负责特技摄影的圆谷英二在前一年曾给冯·斯登堡做过《阿纳塔罕》（『アナタハン』ANATAHAN）的副导演。电影表现了在氢弹试验中被激活的远古怪兽在夜色中来到东京湾，对大东京发起突袭。这一场面的明暗对照法烘托出引人入胜的效果，表明圆谷英二的确深受冯·斯登堡这位曾将玛琳·黛德丽（Marlene Dietrich）捧红的大腕的熏陶。

《哥斯拉》后来成为东宝的摇钱树，也是世界上无先例的电影类型——怪兽片的鼻祖。但这部电影本来的寓意在于，从环保主义立场上出发反对核试验。怪兽现身于南方海面之上，突袭东京，威胁人们生存——这一构思的原型，不能不联想到来自人们对该片诞生九年前美军在日本本土实施地毯式轰炸的恐怖记忆，还有对那些死在南洋的日军士兵的孤魂野鬼进行安魂的动机。在这里战争的余痕依然可见。东宝在《哥斯拉》走红之后，又推出《马坦哥》（『マタンゴ』MATANGO）、《拉冬》（『ラドン』RADON）、《魔司拉》（『モスラ』MOSURA）、《金基德拉》（『キングギドラ』KINGUGIDORA）等一系列表现怪兽捣毁日本的电影，热度经久不衰，持续了半个世纪之久。随着电影的系列化，哥斯拉的作用逐步发生了改变。1962年摄制的《金刚大战哥斯拉》（『キングコング対ゴジラ』KINGUKONGU TAI GOJIRA）中，哥斯拉站在日本民族主义立场上与来自美国的巨猿决一雌雄。在这部影片中，哥斯拉已经完全没有了在第一部电影中令人瞠目结舌的威胁感。

新东宝是从东宝中分离出来的子公司，现在终于有了独立自主的经营方针。在策划层面，新东宝洋溢着随心所欲、异想天开地构思电影的自由气氛。市川崑在《浦桑》（『プーサン』PŪSAN）中尽显其充满新意的幽默才能，倍受瞩目。1956年他在大映拍摄了《日本桥》（『日本橋』NIHONNBASHI），片中他总是把背景处理得很暗，只是在画面中央表现艳丽的原色。这种色彩处理为喜欢标新立异的电影观众制造了理想的间离效果。二战前一直为榎本健一掌机的中川信夫（Nakagawa Nobuo，1905—1984）在他拍摄的《东海道四谷怪谈》（『東海道四谷怪談』TŌKAIDŌ YOTSUYA KAIDAN，1959）和《地狱》（『地獄』JIGOKU，1960）两部影片中，用画面尽情演绎了根植于日本人生死观中的怪诞意识，展示了日本人窥探罪恶深渊的姿态。



本多猪四郎《哥斯拉》（1961）

大映的慈母戏与沟口健二

大映在永田雅一的指挥下，从制作土里土气的情节剧起步开始了战后的创业。这就是三益爱子的“慈母戏”。“慈母戏”系列片与亨利·金的《斯特拉·达拉斯》颇有渊源。三益爱子主演的角色总是同样的套路：母亲没有什么文化，但朴实无华，她望子成龙心切，于是把对儿子的爱意埋藏在心间，貌似无情地督促儿子学习、上进。从森一生（Mori Kazuo）导演的《山猫公主》（『山猫令嬢』YAMANEKO REIJŌ，1948）算起，这个系列片一直拍到50年代后期，共制作了31部。逻辑上这一系列片的终结者当属在1956年拍摄了《赤线地带》的沟口健二。这个问题后面再说。

大映邀请稻垣浩、伊藤大辅等战前京都的老导演拍摄了《孩子们手拉手》（1948）、《王将》（1948）等优秀的现代剧，但到了50年代，大映又开始在古装戏上加大投入力度。长谷川一夫从1951年一直拍到1961年的系列片《神捕钱形平次探案集》（『銭形平次捕物控』ZENIGATA HEIJI TORIMONO HIKAE）是其中的重点项目。大映在这一时期手里有两个可以据为奇货的男性新秀：一个是美男子市川雷藏（Ichikawa Raizō），一个是台柱子胜新太郎（Katsu Shintarō），两人风格互补，正好相得益彰。在女演员中，面带平民福相的若尾文子（Wakao Ayako）这时崭露头角。

日本第一个使用伊斯曼彩色胶片的衣笠贞之助拍摄《地狱门》获得成功以后，永田雅一请他一口气将泉镜花的四部新派剧用彩色胶片搬上银幕，片中主人公均由山本富士子（Yamamoto Fujiko）扮演，她就像芭比娃娃一样变换装束出演不同的电影。然而在战后的高速增长期，这一举动实在是一个伟大而不合时宜的误判。尽管泉镜花的新派剧曾长期占据日本情节剧的中心位置，但当1962年三隅研次（Misumi Kenji）第五次将《妇系图》（『婦系図』FUKEIZU）由市川雷藏主演搬上银幕时，“落花有意，流水无情”的局面已经无可挽回。事实上这是泉镜花作品的最后一部电影。



沟口健二《赤线地带》（1956）

这一时期大映最重要的存在是沟口健二。对这一点几乎无人持有异议。沟口健二在美军占领期间过于迂腐，试图生吞活剥新思想——民主主义理念，而未能将自己的女性观充分地反映在银幕上。但以在新东宝拍摄的《西鹤一代女》（1952）为转机，他在告别人世前的四年中留下了八部影片，每一部作品都让人感到巨匠的分量。《雨月物语》中，摄影机的流畅运动以及洋溢着东洋“幽玄”[(1)]美学观念的细节处理，可以帮助人们透彻地理解他对日本绘画，特别是对绘卷风格作品所体现的日本式空间概念的深刻洞察。在《山椒大夫》中，他将森鸥外原作中的新儒家主义思想，以佛教的无常观加以重新改写，我们不难从片中清楚地看到导演自己的影子。他的遗作《赤线地带》（1956）表现了聚集在东京红灯区的女人们的人生沉浮。沟口健二在生命的最后几年里，第一次完成了真正以女人为关注对象的作品。在这部影片中，他让专演“慈母戏”的三益爱子扮演一位发疯的老妓女，并残酷地安排她和长大成人的儿子见面。这是对现代日本的基本国策——鼓励孩子出人头地的社会意识投去的尖刻嘲弄，同时也是沟口健二本人对自己曾经爱恨交加的电影类型——情节剧所作出的顺理成章的终结宣言。

松竹的言情片与木下、小津

松竹在战后确立的基本方针是坚持表现平民的人情味路线，摄制面向女性观众的情节剧。大庭秀雄的《请问芳名》（1953—1954）就属于此类典型。彼此不知姓名的男女，战争期间偶然邂逅于银座桥头，在战后的混乱时期他们辗转于日本各地，阴差阳错总不能相逢。这部作品的开头部分绝似茂文·勒鲁瓦（Mervyn LeRoy）的《魂断蓝桥》（『哀愁』WATERLOO BRIDGE，1940），而三部曲的最后一部则以在银幕上为观众进行全国导游而告结束。另外，松竹平民喜剧的正统代表当数涩谷实（Shibuya Minoru）。他的《乱作一团》（『てんやわんや』TENYAWANYA，1950）、《自由学校》（『自由学校』JIYŪ GAKKŌ，1951）、《疯狂部落》（『気違い部落』KICHIGAI BURAKU，1957）等一系列作品，幽默地反映了战后日本社会颠倒的价值观。

木下惠介是整个50年代中最受信赖的导演。他得到富士胶片的帮助，拍摄了日本第一部彩色故事片《卡门回故乡》（『カルメン故郷に帰る』KARUMEN FURUSATO NI KAERU，1951）。片中高峰秀子（Takamine Hideko）饰演一名天真快活的脱衣舞女，影片以充满爱意的语气讲述了这个女孩“衣锦还乡”的故事。在《悲喜几春秋》（『喜びも悲しみも幾歳月』YOROKOBIMO KANASHIMIMO IKUTOSHITSUKI，1957）中，可以说，他通过表现一位辗转于艰苦地区的、默默无闻的灯塔守望者的人生，对日本人的精神、品格进行了升华提炼。



小津安二郎《秋日》（1960）



小津安二郎《麦秋》（1951）



小津安二郎《东京物语》（1953）



大庭秀雄《请问芳名》（1953—1954）



木下惠介《悲喜几春秋》（1957）



木下惠介《卡门回故乡》（1951）

小津安二郎在战后不久也和涩谷实一样，试图在电影中表现弥漫于平民生活中的小幽默，但迟迟不能进入状态。战后错杂纷繁的日本社会早已失去了让他重拍“喜八故事”的条件。于是他从《晚春》（1949）开始将故事的舞台移至镰仓或山手一带的资产阶级家庭，用

更加凝练的手法表现他从前一直主张的随遇而安。《东京物语》（1953）则明白无误地告诉人们，传统的大家族制度正在无可挽回地缓慢解体。小津运用正面切换画面、严密调整构图中的人物大小、最为简约利落的对白等手法直言不讳地刻画了这一解体过程。也许这是在日本电影史上最为禁欲的一部作品。被视为战后民主主义女神的原节子，通过出演小津的电影，完成了女演员神话的完美切换：曾经是主张冲破封建主义桎梏的活动家，如今摇身一变成为传统美德——贞淑的最后体现者。由此她完成了女演员人生中的第二次“转向”。

东映的古装戏

东映的母体是战后一直勉强维持、惨淡经营的“东横映画”，原满映的根岸宽一加入进来，于1951年新成立了东映公司。根岸宽一大批招募当年自己的同事——从中国回来的电影人，并让牧野光男出任制片主任。他还毫不犹豫地收留了今井正、关川秀雄、家城巳代治（Ieki Miyoji）等在其他公司遭受“清共”冲击的左翼电影人，从这一点看得出满映的传统源远流长。

东映在成立之初，大胆起用那些已经失去舞台的战前古装戏明星，摄制的多数作品是《多罗尾伴内》系列之类的现代剧。但是，当京都的制片厂正式开张以后，古装戏的比重急剧上升，片冈千惠藏的《刺青判官》（『いれずみ判官』IREZUMI HŌGAN）和市川右太卫门的《旗本无聊汉》（『旗本退屈男』HATAMOTO TAIKUTU OTOKO）被拍成系列片。在日本恢复主权的1952年，又是东映，马上请萩原辽（Hagihara Ryō）导演、片冈千惠藏主演了改编自“忠臣藏”故事的《赤穗城》（『赤穗城』AKAHO JŌ）。当网罗到中村锦之助（Nakanura Kinnosuke）、东千代之介（Azuma Chiyonosuke）、大川桥藏（Ookawa Hashizō）等新面孔之后，东映便成了批量生产古装戏的圣殿，其规模远在30年代的日活之上。他们一改战前阪东妻三郎和大河内传次郎悲凉凄惨、身材魁伟的形象，为观众推出了风格明快的刀剑戏。这表明古装戏领域也出现了战后派。加藤泰启用中村锦之助主演了《梦中的妈妈》（『瞼の母』MABUTANO HAHA，1962），山下耕作拍摄了《关之弥太》（『関の弥太っぺ』SEKI NO YOTAPPE，1963）。



内田吐梦《血枪富士》（1955）



山下耕作《关之弥太》（1963）



内田吐梦《大菩萨岭》（1957）

内田吐梦在满映解体后滞留中国长达八年，为当地的电影工作者提供技术指导。回国后东映接纳了他，在东映，他以充沛的精力、厚重的手法连续拍摄了《血枪富士》（『血槍富士』CHIYARI FUJI，1955）、《大菩萨岭》（『大菩薩峠』DAIBOSATSU TŌGE，1957—1959）三部曲、《宫本武藏》（『宮本武蔵』MIYAMOTOMUSASHI，1961—1965）五部曲等古装戏。在此期间他还于1964年拍摄了由三国连太郎（Mikuni Rentarō）主演的现代剧《饥饿海峡》（『飢餓海峡』KIGA KAIKYŌ）。每一部作品的底色上都闪烁着导演那令人敬畏的目光，这目光始终凝视着人类的深重罪孽、歧视和压迫，并在片中以不近人情的真实感将恶看穿、写透。内田吐梦的存在对于东映明快路线的古装戏而言有些另类，但作为将战前与战后的古装戏联系在一起的关键人物，其存在十分重要。

快活进军的日活

50年代电影界最大的事件，发生于1954年，也就是日活这家日本历史最为悠久的电影公司重整旗鼓再开张的那一刻。公司马上从各个方面招募年轻导演，拼凑了班底，但由于五大电影公司已经就演员达成协议，他们拒绝向日活提供演员。迟到的日活迫不得已，只好公开招募新演员。这反而让日活因而幸运地创造了战后规模最大的批量生产的电影奇迹。

1956年，古川卓巳（Furukawa Takumi）将芥川奖获得者、作家石原慎太郎轰动日本的小说《太阳的季节》（『太陽の季節』TAIYŌ NO KISETSU）拍成电影。这部描写厮混在日本相模湾一带的资产阶级家庭的青年们日常生活的电影，并没有像原作那样引起轰动效应，但却将原作小说作者的弟弟石原裕次郎送上了影坛。裕次郎在他出演的第二部电影《疯狂的果实》（『狂った果実』KURUTTA KAJITSU，1956）中一跃升格为主演，立刻创造了动作明星的神话。从尾上松之助到长谷川一夫，日本的男演员历来都是把一张引人注目的脸庞作为走红的首要条件。然而裕次郎却与他们不同。他吸引人的不是脸庞，而是高高的身材、长长的腿。自然他的出彩画面主要不是靠特写而是靠长镜头。新秀导演中平康（Nakahira Kō，1926—1978）敏锐而生动的镜头运用恰好与裕次郎的这一特点合拍。裕次郎第二个前所未有的新意在于，他是终于学到个人主义价值观的战后日本人的完美体现者，同时又是一个强烈强调自我主张、个性张扬的形象。他创造的形象喜欢自言自语、下意识地哼着歌曲、漫无目的地游荡。日活的各类角色，比如宍户锭、小林旭（Kobayashi Akira）、赤木圭一郎（Akagi Keiichirō）、渡哲也等动作片演员，都以裕次郎个性张扬的“帅劲儿”为校正基准调整自己的风格。他们的共同之处是与这个世界本身有着难以捕捉的不和谐、洋溢着被家庭或国家等共同体所放逐者身上独有的“酷”与孤独。



古川卓巳《太阳的季节》（1956）

很偶然地，弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）在巴黎——当时还是他拍《四百击》（『大人は判ってくれない』LES QUATRE CENT COUPS）之前——看了这部作品之后，马上写下长篇评论，给予高度评价。我的个人见解是，《疯狂的果实》一定给拍摄《表兄弟》（『いとこ同士』LES COUSINS，1959）的克劳德·夏布洛尔（Claude Chabrol）带来了某种启发。



中平康《疯狂的果实》（1956）

《疯狂的果实》讲的是兄弟二人为争夺一个年轻的有夫之妇，开着摩托艇展开决斗。有人指责这种情节安排跌破社会道德底线，于是日活将此类“太阳族电影”就此打住，改由老导演田坂具隆使用裕次郎拍摄现代剧《婴儿车》（『乳母車』UBA KURUMA，1956）、《洒

满阳光的坡道》（『陽のあたる坂道』HINO ATARU SAKAMICHI，1958）。川岛雄三（Kawashima Yuuzō）因为公司安排裕次郎在他的电影里出演角色，于是就把这部将要拍摄的古装戏用“太阳族电影”恶搞一把，取名为《幕末太阳传》（『幕末太陽伝』BAKUMATSU TAIYŌDEN，1957）。

50年代后半期的日活云集了一批年轻而才华横溢的导演。这些人将在下一章里详细提及。他们和法国的同代人一样，一方面十分羡慕好莱坞的黑帮电影，另一方面以日本为舞台对动作片的可能性进行了探索。只是有一点和新浪潮电影情况不同，那就是他们完全被纳入制片厂体制之下，要像匠人一样定期地完成自己的作品。当被问及如何看待新浪潮运动时，中平康冷漠地回答“那只是业余的玩闹”[(2)]，直截了当地反映了其真实想法。但在多年后的今天，当我们审视已经成为历史的日活动作片类型时，不难发现两者之间存在的历史平行性。

---

(1) 幽玄，原为佛教用语，指佛法深奥、难于理解。平安时代末期用作和歌理论的批评用语，指和歌的种种意象与情绪。镰仓后期则是优美、典雅之意。

(2) 参见中平康“日本电影水平很高，发行形态壁垒重重”（「日本映画の水準は高い、興行形態の厚い壁」），见诸《电影艺术》1960年4月号。收录于中平真身编《电影导演中平康传》，博识出版社，1999年，第189页。

第八章　乱纷纷中缓缓滑向低谷

1961—1970

电影业的顶点

1960年日本制作了547部电影，作为一项产业达到了辉煌的顶点。当时99％的电影由六大电影公司以平均每周两部的速度批量生产出来供观众观看。然而以此为顶点，电影产业在此后呈现出急速衰退。新东宝产量上不来，到1961年便停止了电影生产。观众人次在1958年达到顶点，最高为十一亿多人次，此后出现了缓缓下降的势头，到了1963年跌破高峰的一半，为五亿一千一百一十二万人次。

原因与十年前美国发生的事情一样：电视快速地普及开来了。日本于1953年开始播送电视节目，1959年以皇太子结婚为契机，电视进入寻常百姓家。到了1964年东京奥运会开幕时，一般家庭都换上了彩色电视机。为了展示电视不可比拟的优越性，电影开发了宽银幕品种，到了60年代许多电影都采用了这种横宽尺寸。意味深长的是到了80年代，相反的情况发生了。制片公司考虑到录像带租赁和电视播放等二次市场利用的方便，从一开始就使用标准尺寸或遮幅尺寸胶片拍摄。在色彩方面，1960年时黑白片与彩色片相比前者远远比率高于后者。为了压低制作费，出现了甚至只有关键场面拍成彩色，号称是部分彩色的电影，这种情况在桃色电影界屡见不鲜。但是十年以后，到了1970年，黑白电影锐减，很快除了特殊寓意以外，黑白片基本销声匿迹了。

可是无论怎样努力，电影产业的夕阳化已经无可挽回。日活于1969年卖掉了电影厂，1971年甚至停止了电影制作。大映也在1971年停止了电影制作。

要是就这样一口气说下去，也许会有读者怪笔者性急。不过还是应该把60年代各大公司的作品风格简单地概括一下：东宝的作品主要表现大学生或上班族等明快的中产阶级世界；大映则主要表现略微土里土气的外地人世界；松竹的电影描写充满人情味的东京老城生活；东映则表现传统的地方城市；日活往往表现世界主义情调的无国籍港口城市或可以信马由缰的广阔农村。

这十年又是战后派导演一显身手的时期。如果将引人注目的新秀导演按照1956年到1962年间他们推出处女作时间来排序的话，那就是：中平康、铃木清顺、增村保造、藏原惟缮（Kurahara

Koreyoshi）、石井辉男（Ishii Teruo）、冈本喜八、今村昌平、大岛渚、松本俊夫（Matsumoto Toshio）、吉田喜重（Yoshida Yoshishige）、筱田正浩（Shinoda Masahiro）、山下耕作、深作欣二（Fukasaku Kinji）、敕使河原宏（Teshigawara Hiroshi）。他们当中有些人号称全盘否定沟口、小津等上一代巨匠，也有人每拍一部电影就制造一起丑闻；有人留在品量生产的体制之内却坚持了其一贯的主题，也有人被企业不公正地辞退，旋即成立了自己的制片公司。

新秀们的情况林林总总，但在几个方面他们与50年代活跃一时的独立制片新秀迥然不同。他们已经对社会主义现实主义或大众启蒙不再抱任何希望与幻想，因此也未能确立对民主主义事物的朴素信任。有过战争经历的人，抛开既有的固定模式，以自己的方式继续沉湎于对战争经历的表现；号称已经看破战后社会的虚妄的人，则以略带调侃的语气批判现实。他们的眼中只有当代的好莱坞大片以及欧洲的新浪潮前卫电影，战前日本电影的遗产和传统对他们而言尽可以束之高阁。在60年代，这些导演经常面临各种困境，但却给日本电影带来了全新的主题、叙事方式、电影语言。

精彩纷呈的东宝作品

东宝在推出《社长》系列片之后，又开始了《不负责任》（『無責任』MUSEKININ）系列和《日本头号××男人》（『日本一の…男』NIPPON ICHI NO…OTOKO）系列的制作。主演是植木等（Ueki Hitoshi）和“疯猫组合（クレージー·キャッツCrazy Cats）”，多数情况下导演是古泽宪吾（Furusawa Kengo）。这些系列片都是热烈明快、荒诞无稽的音乐喜剧，对处于高速增长期的日本进行了适度的调侃，准确地反映了时代气氛。加山雄三（Kayama Yuuzō）主演的《少爷》（『若大将』WAKA TAISHŌ）系列片则是30年代松竹拿手的、风格明快的大学生体育片的改头换面。那些憧憬中产阶级生活方式的社会阶层（这一阶层到了90年代占到了日本人的九成以上）对这些东宝系列片给予了肯定和支持。

怪兽电影不断推出新作，黑泽明依然斗志不减。黑泽明在《保镖》（『用心棒』YŌJINBŌ，1961）的打斗场面中，运用了前所未有的夸张手法，给日后世界各国的武打动作片带来了巨大的冲击。意大利西部片和香港武侠片马上对此表示响应。黑泽明在《天堂与地狱》（『天国と地獄』TENGOKUTO JIGOKU，1963）中完成了日本电影罕见的决战构图之后，又在《红胡子》（『赤ひげ』AKAHIGE，1965）中成功地探索了没有刀剑打斗的古装戏。在这部电影里，三船敏郎饰演的主人公怀有“下医医病，上医医国”的志向，这正是黑泽明多年向往的理想人物。有趣的是，黑泽明的这种人道主义思想，被三岛由纪夫（Mishima Yokio）嘲讽为“初中生水平的思想高度”。[(1)]1970年，黑泽明首次挑战彩色电影，拍摄了《电车狂》（『どですかでん』DODESUKADEN）。这部电影表现了栖身东京边缘的拾荒者们谨小慎微但又不乏温馨的生活。导演从人物的服装到土地的颜色完全拒绝自然的色彩，一切都用人工色彩加以处理。

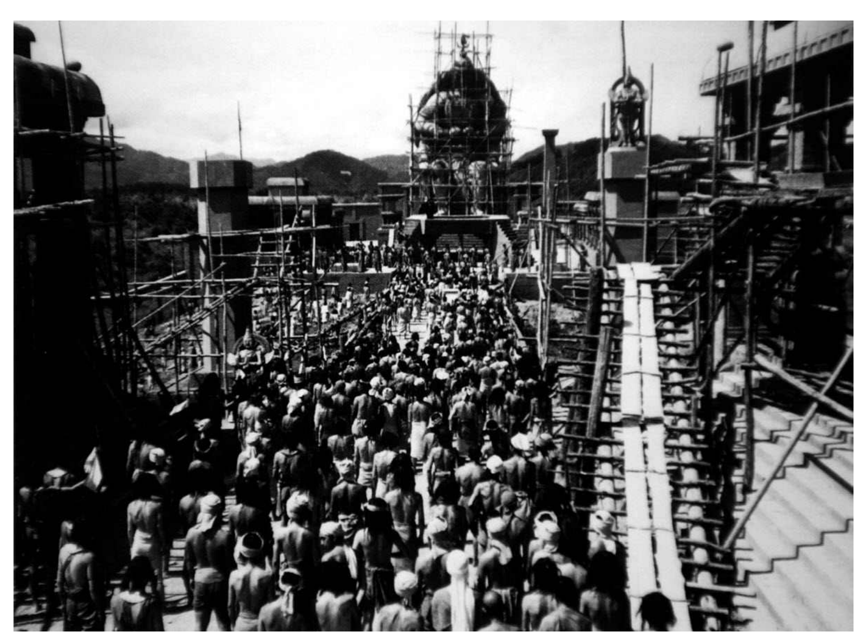
冈本喜八推出《独行地痞》（『独立愚連隊』DOKURITSU GURENTAI），进军战争片领域。该片属于轻松的无聊喜剧，拿战场上的中日军队开涮。他喜欢以喜剧方式观察人们的欲望，与好看的意大利西部片风格十分接近，但实际上这一题材表明，他仍旧深陷于自己大学时被强征入伍的记忆中无法自拔。他还在东宝拍摄了《日本最

长的一天》（『日本のいちばん長い日』NIHON NO ICHIBAN NAGAI HI，1967），这部电影表现了直到日本无条件投降的整个战争最后阶段，但公式化的、大片思想主导的制作方针导致该片实在乏善可陈。于是他又自费拍摄了喜剧片《肉弹》（『肉弾』NIKUDAN，1968），描写了战败前夕被指定为神风特攻队员的学生兵。

大映的明星路线

50年代最积极开发彩色电影的大映，1961年抢在其他公司前面由三隅研次拍摄了70mm的大片《释迦》（『釈迦』SHAKA）。该片制作了恢宏的布景道具，甚至在印度选了外景地。可以说，这是一部标志大映辉煌顶峰的作品。60年代大映还制作了《恶名》（『悪名』AKUMYŌ）、《座头市》（『座頭市』（ZATŌICHI）、《军中无赖》（『兵隊やくざ』HEITAI YAKUZA）、《某个杀手》（『ある殺し屋』ARU KOROSHIYA）、《眠狂四郎》（『眠狂四郎NEMURI KYŌSHIRŌ』、《陆军中野学校》（『陸軍中野学校』RIKUGUN NAKANO GAKKŌ）、《大魔神》（『大魔神』DAIMAJIN）、《加美拉》（『ガメラ』GAMERA）等系列片。其中头三部由胜新太郎主演，紧接其后的三部由市川雷藏主演。

胜新太郎本来是以台柱子演员的身份进入大映的，但和市川雷藏的高歌猛进相比，他的演技看不出有太大突破的可能性。于是他选择了第三条道路：即非美男子亦非台柱子，而是演座头市。这是一个江户时代以按摩为职业的落发盲人的角色。[(2)]胜新太郎曾在森一生的《不知火检校》（『不知火検校』SHIRANUI KENGYŌ，1960）中主演了一名坏检校，这对他来说是演员生涯的一大转机。从此《座头市》系列片（1962—1971）诞生了。主人公阿市虽然双目失明，但他深谙单腿跪地，快速拔刀杀敌的绝活，耍起钱来也是无人能敌，是一个江湖奇人。阿市在浪迹天涯的过程中，有时会教训称霸一方的歹毒狗官，有时又会帮助失散的母子重新团聚。这些故事构成了该系列片的主要内容。这部以江湖奇人为主人公的系列故事，在70年代被改编为系列电视剧，不仅在日本，甚至在亚洲和拉美都深受欢迎。香港武侠片中出现盲侠，也是这个系列片影响的结果。胜新太郎在1989年亲自执导了堪称“决定版”的《座头市》。



三隅研次《释迦》（1961）



三隅研次《座头市物语》（1962）



三隅研次《座头市血笑旅》（1964）

市川崑与增村保造

市川崑在大映启用市川雷藏饰演主人公，拍摄了《火烧金阁寺》（『炎上』ENJŌ，1958）和《破戒》（『破戒』HAKAI，1961）等体现文艺路线的现代剧，展示了他娴熟的创作水平。为了纪念长谷川一夫主演电影300部，他还于1963年以鲜艳的色彩重新拍摄了《雪之丞变化》。这时距离长谷川一夫主演衣笠贞之助执导的《雪之丞变化》已经过去了近三十年。一个演员将同一个故事时隔如此之久再次搬上银幕，这在全世界也是绝无仅有的例子，更何况角色还是男旦。这个小故事明白无误地告诉我们，歌舞伎的戏剧观念如此之深地渗透于日本的电影制作。市川崑还被邀请拍摄有关1964年的东京奥运会纪录片，但他完全不关注日本运动员获得金牌的情况，而是用十分前卫的手法完成了这个作品。为此，他遭到民族主义者的强烈指责，只好违心地对作品重新剪辑，不得不增补了若干日本选手摘金夺银的场面。

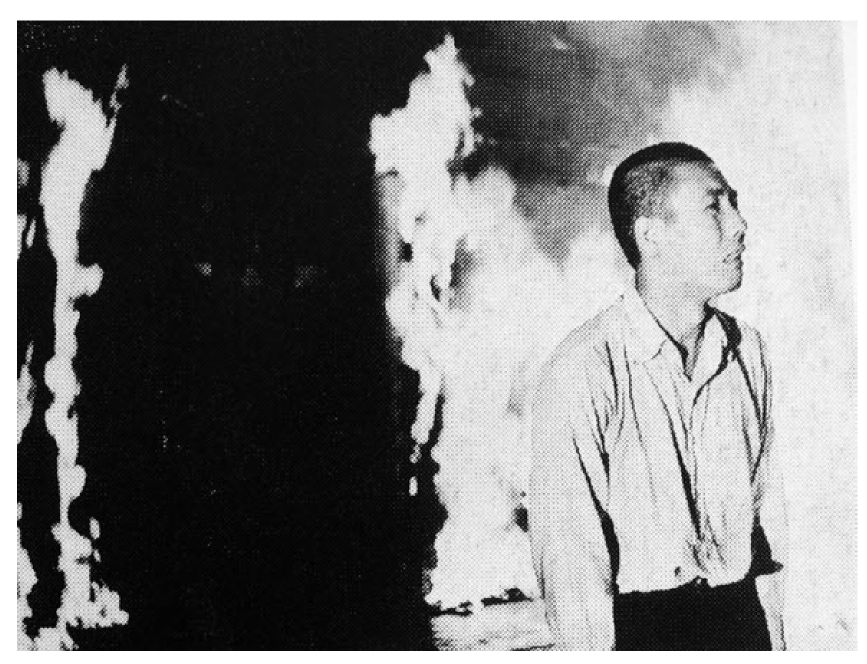
如果我们选出一位在60年代能够代表大映的导演的话，这顶桂冠恐怕非增村保造莫属。增村保造从罗马电影实验中心学成回国后，毫不掩饰地批判日本电影情绪化、缺少冲突、宣扬随遇而安。他在沟口健二手下做副导演，但也把批判的矛头对准了这位伟大的导师。1957年增村保造完成了处女作《接吻》（『くちづけ』KUCHIDSUKE），在片中他热情洋溢地把日本女性描写为自立的、欲望的主体——就像意大利电影中的女性一样。在《妻子自白》（『妻は告白する』TSUMA HA KOKUHAKUSURU，1961）、《卍（万字）》（『卍（まんじ）』MANJI，1964）、《清作之妻》（『清作の妻』SEISAKU NO TSUMA，1965）等若尾文子主演的影片中，增村保造如同当年冯·斯登堡发现玛琳·黛德丽时一样野心勃勃，完成的作品洋溢着鲜活的感官之美。沟口健二和衣笠贞之助为了从新派剧中寻找题材，都把目光投向了泉镜花。但增村保造认为泉镜花的文学太过脆弱而予以否定，他转而试图用电影再现谷崎润一郎的文学世界。东京大学同级校友三岛由纪夫有着旺盛的自我表现欲，增村保造便请这位作家同学主演了《风火小子》（『からっ風野郎』KARAKKAZE YARŌ，1960）。三岛由纪夫将拍片过程的体验写成短篇小说《明星》（『スタァ』SUTĀ），并在1966年自导自演了电影《忧国》（『憂国』YŪKOKU）。



增村保造《卍（万字）》（1964）



市川《雪之丞变化》（1963）



市川《火烧金阁寺》（1958）

由于没有太多自己的院线，大映终于经不住电影产业夕阳化的压力，于1971年宣布破产。在大映破产前夜，增村保造拍摄了《游戏》（『遊び』ASOBI，1971），影片结尾是有洞的小船载着少年和女孩漫无目标地驶向大海。从中不难感受到大映的员工们试图在困境当中寻求希望的努力。

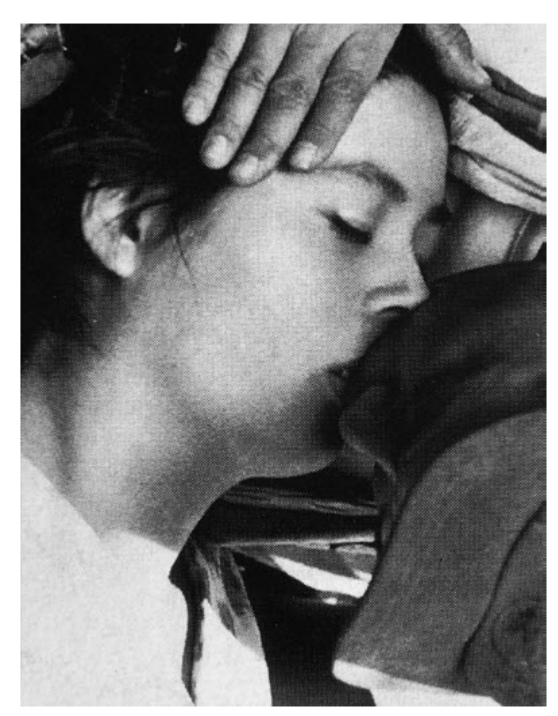
松竹新浪潮

50年代末松竹陷入严重的低迷。30年代曾成功地使小市民电影流行一时的城户四郎，如今为了抗衡东映和日活结成的新轴心，开始物色新一代有才能的导演。当大岛渚以《爱和希望之城》（『愛と希望の町』AI TO KIBŌ NO MACHI，1959）出道引发物议时，媒体提出了“松竹新浪潮”的概念，对以大岛渚为首的几个导演寄予了期望。第二年大岛渚发表了《日本的夜和雾》（『日本の夜と霧』NIPPON NO YORU TO KIRI）。这部电影的内容是1960年日美安保斗争中失败的学生们和1952年因日共调整路线而倍感挫折的上一代社会人，因为参加一个婚礼而坐在一起，电影插入各自的回忆场面，同时表现现时的观点争论。影片大量采用了大段连续镜头，同时尝试了在同一镜头内表现时间自如的倒推或推移。当时正值安保斗争失败，深深的挫败感在年轻人当中蔓延，在这样的时刻导演这样一个主题的电影，被认为是政治上极其微妙的问题。在这一点上，对后来拍摄了《流浪艺人》（『旅芸人の記録』O THIASOS）的希腊导演莱奥·安哲罗普洛斯（Theo Angelopoulos）而言，大岛渚应该是重要的先行者。《日本的夜和雾》仅仅公映四天，便被松竹收回全部拷贝，大岛渚对此表示抗议，并愤然辞去了松竹的工作。

大岛渚离开松竹以后发起了创造社。在1966年推出的《白日凶魔》（『白昼の通り魔』HAKUCHŪ NO TŌRIMA）中，他运用了近两千个镜头表现了性、暴力、疯狂等要素相交错的瞬间。如果我们意识到当年运用蒙太奇理论完成的《战舰波将金号》（『戦艦ポチョムキン』POTEMKIN）全部镜头有1500个的话，就不难发现他在这部影片中大胆实验的意图。在《日本春歌考》（『日本春歌考』NIPPON SHUNKA KŌ，1967）、《归来的醉汉》（『帰ってきたヨッパライ』KAETTEKITA YOPPARAI，1968）中，大岛渚触及了日本电影一向讳莫如深的旅日韩国人问题，还借出场人物的嘴，说出天皇制起源于朝鲜半岛这样揭丑性对白。大岛渚这种倾向的登峰之作是1968年拍摄的《绞刑》（『絞死刑』KŌSHIKEI），这也是日本电影最接近布莱希特式讽刺剧的短暂一刻。60年代后半期，大岛渚试图打破电影的常规语法。在当时年仅18岁的个人电影作者原将人的帮助下，他完成

了《东京战争战后秘话》（『東京戦争戦後秘話』TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA，1970）。在这部影片中，电影的自我指涉这一美学问题和政治激进主义交织在一起，作品的结构差不多已经快到解体的边缘了。

“松竹新浪潮”事实上仅仅持续了短短数年。但在此期间除大岛渚外还涌现出一些其他优秀导演。他们某个时期在松竹供职，离开松竹后借助ATG（后面还要详细提及）1000万日元电影体制，潜心制作自己的实验作品。筱田正浩请寺山修司（Terayama shūji）写剧本，拍摄了《干涸的湖》（『乾いた湖』KAWAITA MIZŪMI，1960）。这部影片描写了青年恐怖分子的孤独。其后他在独立编导的《情死天网岛》（『心中天網島』SHINJŪ TENNOAMIJIMA，1969）中将日本古典文艺——文乐的表演体系批判地引进电影，试图将近松门左卫门[(3)]式的情节剧请下神坛。吉田喜重在拍摄爱情片《秋津温泉》（『秋津温泉』AKITSU ONSEN，1962）时，最大限度地挖掘了女演员冈田茉莉子的潜能，并将温泉水体的感官性表现得淋漓尽致，仅此一点，吉田喜重的名字就将在日本电影史上被永久地记忆。他生动活泼的导演观念和巨匠小津安二郎好静的观念形成鲜明的对照。二人之间固执己见、各不相让的观念对立被后人加以神话化。吉田喜重在离开松竹以后拍摄了《性爱加屠杀》（『エロス＋虐殺』EROSU PURASU GYAKUSATSU，1970）、《炼狱英雄交响曲》（『煉獄エロイカ』RENGOKU EROIKA，1970）、《戒严令》（『戒厳令』KAIGENREI，1973），在片中他驰骋于过往、今天与未来时空，探寻了日本现代史上性爱与恐怖主义的结合点。



大岛渚《白日凶魔》（1966）

松竹走向反动

当这群导演离开松竹而去之后，松竹再次回到乏味的情节剧和被“老城的太阳”所概括的平民喜剧的世界当中。人们将这类作品冠以制片厂所在地的地名——大船，戏称其为“大船调影片”。野村芳太郎（Nomura Yoshitarō）1963年拍摄了《致天皇陛下的信》（『拝啓天皇陛下様』HAIKEI TENNŌ HEIKA SAMA），片中他让渥美清（Atsumi Kiyoshi）饰演一位贫穷、淳朴的青年，感恩再没有比军队更能学到东西，更让人生活愉快的地方了。野村芳太郎的弟子山田洋次（Yamada Yoji）在他1964年拍摄的《傻瓜到家》（『馬鹿まるだし』BAKA MARUDASHI）中，让哈拿肇（ハナ肇Hana Hajime）饰演一个貌似粗野而心地善良、颇有人情味的底层好人，这是稻垣浩《无法无天阿松的一生》以来又一个非常日本的人物造型。当这两股细流交汇，就诞生了由渥美清主演、山田洋次导演的《男人之苦》（『男はつらいよ』OTOKOHA TSURAIYO，1969—1997）系列片。

60年代松竹的另一位值得一提的重要导演是小林正树（Kobayashi Masaki）。他在《墙壁厚厚的房间》（『壁あつき部屋』KABE ATSUKI HEYA，1956）中塑造了一个无辜的乙丙级战犯，从那以后一直到《东京审判》（『東京裁判』TŌKYŌ SAIBAN，1983），他执着地在其作品中探讨战争责任问题。他以日军侵略中国为背景完成了史诗般恢宏的六部曲《人的条件》（『人間の条件』NINGEN NO JŌKEN，1959—1961），接着又在《切腹》（『切腹』SEPPUKU，1962）中直面武士道。在1964年完成的《怪谈》（『怪談』KAIDAN）中，他和作曲家武满彻（Takemitsu Tooru）联手，在音乐和映像两个层面展开实验竞赛。他终生坚持表现的主题是在组织或权力面前个人惨遭碾压的悲剧以及与之伴生的激情。如此锲而不舍，是因为在冲绳守卫战中他曾经当过战俘。



大岛渚《绞刑》（1968）



吉田喜重《性爱加屠杀》（1970）



小林正树《东京审判》（1983）



小林正树《人的条件》（1959-1961）

东映的义侠片

京都的东映50年代以来一直坚持以古装戏快意进军，但在60年代前半期却产生了新的倾向。以战前到战后这段时间为舞台的义侠片（任侠映画NINKYŌ EIGA），也就是以黑社会为主人公的电影出现了。

一般以泽岛忠（Sawashima Tadashi）执导的、由鹤田浩二（Tsuruda Kōji）和高仓健（Takakura Ken）联合主演的《人生剧场·飞车角》（『人生劇場·飛車角』JINSEI GEKIJŌ HISHAKAKU，1963）为义侠片的滥觞。鹤田浩二扮演的角色能够忍受艰难困苦，肯在世风日下的时代为传统的人际关系做出牺牲；高仓健扮演的角色年轻、易冲动，经常在义气和人情之间左右为难，但最后不惜做出个人牺牲。二人珠联璧合，马上得到那些看腻了古装戏的观众们齐声喝彩。不久，纯情且巾帼不让须眉的藤纯子（Fuji Junko）和粗暴而伤感的小丑若山富三郎（Wakayama Tomisaburō）加入进来，使得这个组合完美无缺。于是，从1965年到1972年，《昭和残侠传》（『昭和残侠伝』SHŌWA ZANKYŌ DEN）、《网走番外地》（『網走番外地』ABASHIRI BANGAICHI）、《红牡丹赌徒》（『緋牡丹博徒』HIBOTANBAKUTO）等系列片一个接一个地问世。

义侠片的剧情并没有太多花样。一个典型的故事如下：主人公是一位浪迹四方的黑帮成员，由于受了人家管吃管住的款待，遂卷入一场始料不及的矛盾漩涡，接连发生伙伴之间卑劣的反目、一直信赖的老大无情的背叛。忍无可忍的主人公最后愤然而起，找不仁不义的老大算账。就在这时，未曾预料的救星出场了。一番恶斗之后，主人公活了下来，而等着他的是监狱生活。

再说说那些拍义侠片的导演们。老导演牧野雅弘深谙黑社会的生活，作品风格充满人情味。山下耕作的作品十分厚重，而加藤泰的作品讲究巴洛克式的程式化风格。铃木则文（Suzuki Noribumi）的作品则充满了幽默的恶搞精神。

早在战前，那些以国定忠治（Kunisada Chyūji）、鼠小僧次吉郎（Nezumikozō Jirokichi）等反权力英雄为主人公的电影就深受平民的喜爱。1930年前后，共产党被宣布为非法，党员转入地下活动。伊藤

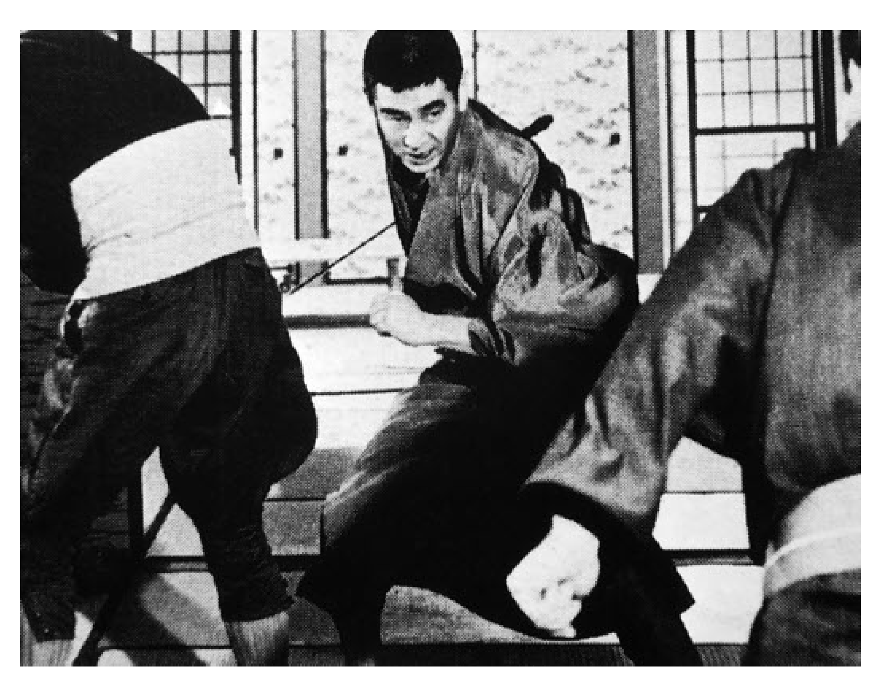
大辅等导演对他们深表同情，一面拍义盗巧妙躲过官兵追杀的电影，一面甚至暗中为转入地下的日共党员通风报信。但是60年代流行的义侠片和这种义盗古装戏不同。不错，义侠片的主人公个个都清心寡欲、讲究人情，体现了日本式的儒家的道德观念。这些生活在明治时代以后现代社会中的义侠在现实中纯属荒诞无稽，但在电影中，他们似乎是江户时代末年武士道德的唯一继承者。现代化在这里只是意味着人心不古。片中的好人总是身着和服，怀揣短刀来到决斗场，而坏人总是身着廉价的西服，拿着手枪瞎比画。在义侠片的世界里，以已经丧失殆尽的江湖义气为前提，寻找对传统共同体的归属感，这种意识将为人们带来无上的乌托邦快意。这种对前现代的怀旧不可能出现在战前或战后的古装戏。只有日本进入经济高速增长的60年代，它才作为一种倒错的情感被诱发出来。60年代后半期那些具有新左翼立场的学生和三岛由纪夫是义侠片的狂热支持者。理由十分简单，他们都想寻找一个在不放弃自己的个人主义立场前提下可以置身其内的共同体，对于战后这一代人来说，他们欠缺的正是能够确认自我同一性的仪式性体系。



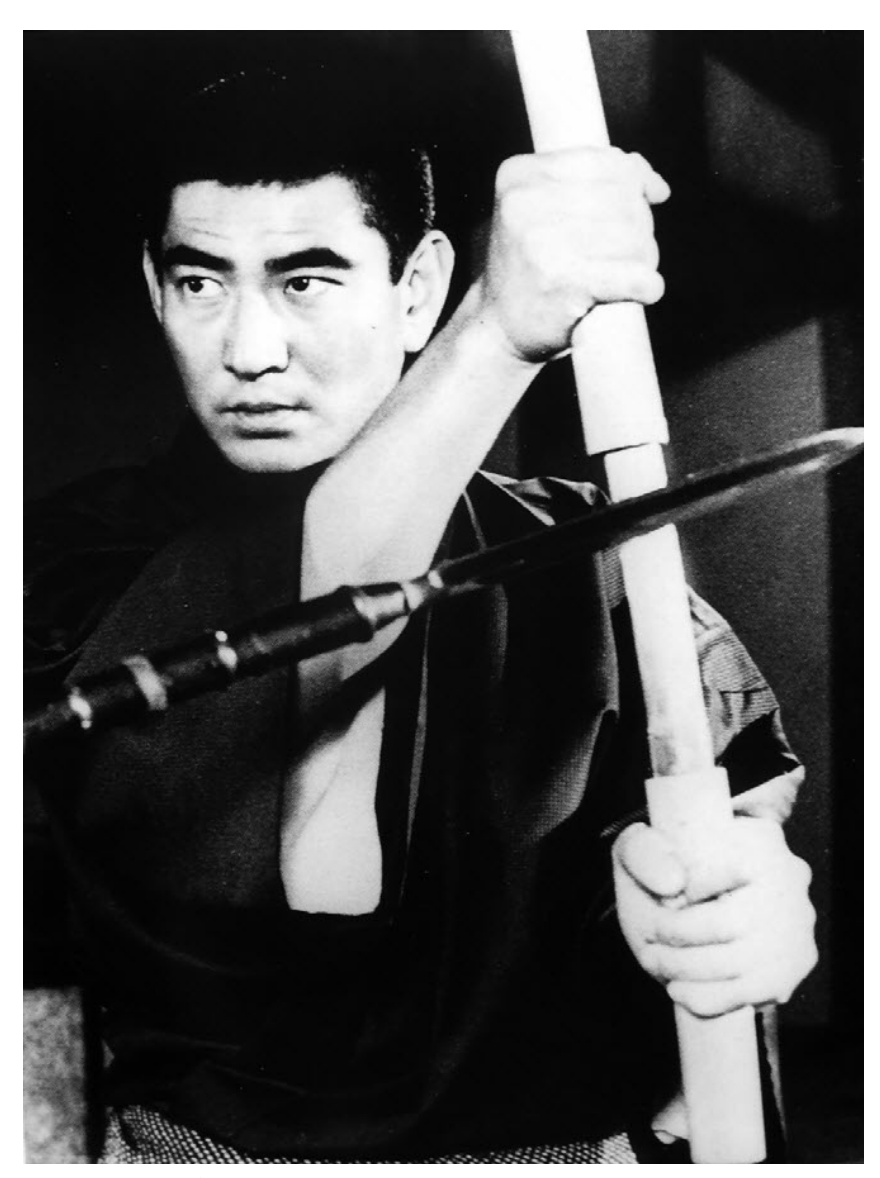
加藤泰《红牡丹赌徒》（1972）



石井辉男《网走番外地》（20世纪60年代末）



佐伯清《昭和残侠传·小子拿命来》（20世纪60年代末）



牧野雅弘《昭和残侠传·杀入》（1967）

日活无国籍动作片

就在东映向前现代主义倾斜的时候，日活反其道而行之，通过动作片对战后的现代化事物给予了肯定。到了60年代前半期，日活动作片越来越带有无国籍世界主义倾向，好莱坞的西部片、意大利的新现实主义、法国的新浪潮都被信手拈来加以日本化处理，导致作品带有强烈的文化杂糅性。这一时期的日活电影往往被称为“无国籍动作片”，其经典作品是1959年到1962年完成的系列片《候鸟》（『渡り鳥』WATARIDORI）。小林旭扮演的流浪者手提吉他，来到地方城市。他目睹了地头蛇对浅丘琉璃子百般刁难，于是他站到了琉璃子一方。宍户锭扮演的宿敌就像《黄金篷车大作战》（『ヴェラクルス』VERA CRUZ）中的伯特·兰开斯特（Burt Lancaster）出现在片中。最后，小林旭将琉璃子救出，又开始新的流浪。很明显，这是西部片《原野奇侠》的改头换面。日本版西部片一般将舞台设定在北海道或阿苏山麓，而黑帮片的舞台往往选在神户或横滨等贸易港口。

石原裕次郎要从“太阳族电影”放荡仔的角色脱身改弦更张，于是在60年代中期频频出演被称作“气氛动作片”的、温情而感伤的恋爱电影。由他出演的此类影片的代表作、江崎实生（Ezaki Mio）执导的《多谢今夜茫茫雾》（『夜霧よ今夜も有難う』YOGIRI YO KONYA MO ARIGATŌ，1967），是迈克尔·柯蒂斯（Michael Cuetiz）的《卡萨布兰卡》的成功翻版。片中二谷英明（Nitani Hideaki）扮演一位东南亚的革命者，欲次郎奋力相助帮他从横滨偷渡。宍户锭以“世界第三快枪手”的造型引起关注，一个人坚持走硬汉路线。在野村孝（Nomura Taka）导演的《老子的护照手中枪》（『拳銃は俺のパスポート』KORUTO HA ORE NO PASUPŌTO，1967）中，可以窥见宍户锭最为禁欲的虚无主义精神。观众都亲切地叫他“锭尖儿”（谐顶尖儿之音）。

是斋藤武市（Saitō Buichi）、舛田利雄（Masuda Toshio）、藏原惟善等具有匠人风骨的导演支撑着日活动作片。尤为醒目的是中平康。他一手策划裕次郎出道，并将他成功地捧上神坛。接着又让吉永小百合（Yoshinaga Sayuri）和滨田光夫（Hamada Mitsuo）联袂主演《沾满泥的纯情》（『泥だらけの純情』DORO DARAKE NO

JUNKJŌ），确立了日活的纯情片路线。在拍摄了轻松的、情欲主义的《沙滩上的植物群落》（『砂の上の植物群』SUNA NO UE NO SHOKUBUTSU-GUN）之后，60年代后期他跑到香港，70年代前期又跑到韩国，在那里翻拍自己从前的电影，起到了在亚洲各国传播日活动作片的作用。这一时期不仅中平康，井上梅次（Inoue Umetsugu）也积极参与在香港的拍摄，好多日港合拍的电影就是在这个时期策划的。不久，这一时期播下的种子在80年代开出了香港黑帮片的艳丽花朵，甚至90年代大批香港电影人进军好莱坞动作片也与此不无关系。

日活的怪才导演们

还有一位动作片界的鬼才不能被忘记，那就是铃木清顺。铃木清顺在电影流水线上一直拍摄B级片，也就是双片连映的流水线电影中在前面放映的那一部。风格独特的艺术手法和怪异大胆的想象使他成为影迷们的偶像。在《刺青一代》（『刺青一代』IREZUMI ICHIDAI，1965）和《杀之烙印》（『殺しの烙印』KOROSHI NO RAKUIN，1967）中，他运用由原色连锁构成的不同寻常的色彩和超特写镜头，还设计了漫画风格的极其程式化的打斗场面，再加上弥漫全剧的虚无主义与末日观念的气息，多种要素浑然一体呈现出一个异样的世界。1968年，当日活以他所拍的电影过于费解为由，单方面解雇他时，影迷们上街举行了示威游行。这件事被炒作成日本的亨利·朗格卢瓦（Henri Langrois）事件。

然而，日活的辉煌好景不长。当东映的义侠片广受欢迎以后，日活的无国籍动作片也被迫微调创作路线。后来出场的高桥英树（Takahashi Hideki）在《男人的家徽》（『男の紋章』OTOKO NO MONSHŌ）系列片中转向更像义侠片的表演套路。渡哲也从1968年开始出演的系列片《无赖·前科》（『無頼·前科』BURAI ZENKA），一改当初日活动作片所特有的田园牧歌般短枪对射，而充满了阴森血腥的斗狠。有这一倾向的作品被称为“新动作片”，泽田幸弘（Sawada Sachihiro）和藤田敏八（Fujita Toshiya）等新导演就靠这类电影出道。

在对日活的介绍告一段落之前，还要提及两位导演，他们和动作片路线完全没有关系，却非常谙熟电影的本质。这就是今村昌平和浦山桐郎（Urayama Kirio，1930—1985）。今村昌平通过《猪与军舰》（『豚と軍艦』BUTA TO GUNKAN，1961）、《日本昆虫记》（『日本昆虫記』NIPPON KONCHŪKI，1963）肯定了女性作为生命力之源所体现的大地性，进而迷恋在现代主义渗透下日本人已经失去的前现代的土著情结。他辞去日活的工作以后，来到冲绳的某个孤岛，将现在时空和创世神话时代兄妹近亲相奸的故事作叠加处理，拍摄了《众神的旺盛欲望》（『神々の深き欲望』KAMIGAMI NO FUKAKIYOKUBŌ，1968）。可是拍外景的村民们完全不能理解来自本土的今村昌平的想法。从某一时候开始，今村昌平连室内镜头也采

取实景拍摄，经过过渡，他的兴趣从故事片转向纪录片，1970年拍摄了《日本战后史·老板娘狼狈不堪的生活》（『日本戦後史·マダムおんぼろの生活』NIPPON SENGOSHI MADAMU ONBORO NO SEIKATSU）之后，他暂时在电影圈里偃旗息鼓了。

浦山桐郎在《有化铁炉的街》（『キューポラのある街』KYŪPORA NO ARU MACHI，1962）中激活了吉永小百合的女演员灵气。后来他又在《我抛弃的女人》（『私が捨てた女』WATASHI GA SUTETA ONA，1969）中描写了横亘在男女之间的巨大鸿沟以及赎罪意识。日活的新派剧始于根据列夫·托尔斯泰的《复活》而翻版的《己之罪》（『己が罪』ONO GA TSUMI），而浦山桐郎的这部电影则标志着日活新派剧合乎逻辑地寿终正寝了。浦山桐郎是一位作品极少的作家，70年代他完成了《青春之门》（『青春の門』SEISHU NO MON）两部曲，作品带有极强的自传色彩。



今村昌平《猪与军舰》（1961）



藤田敏八《八月的湿沙》（1971）



今村昌平《日本昆虫记》（1963）



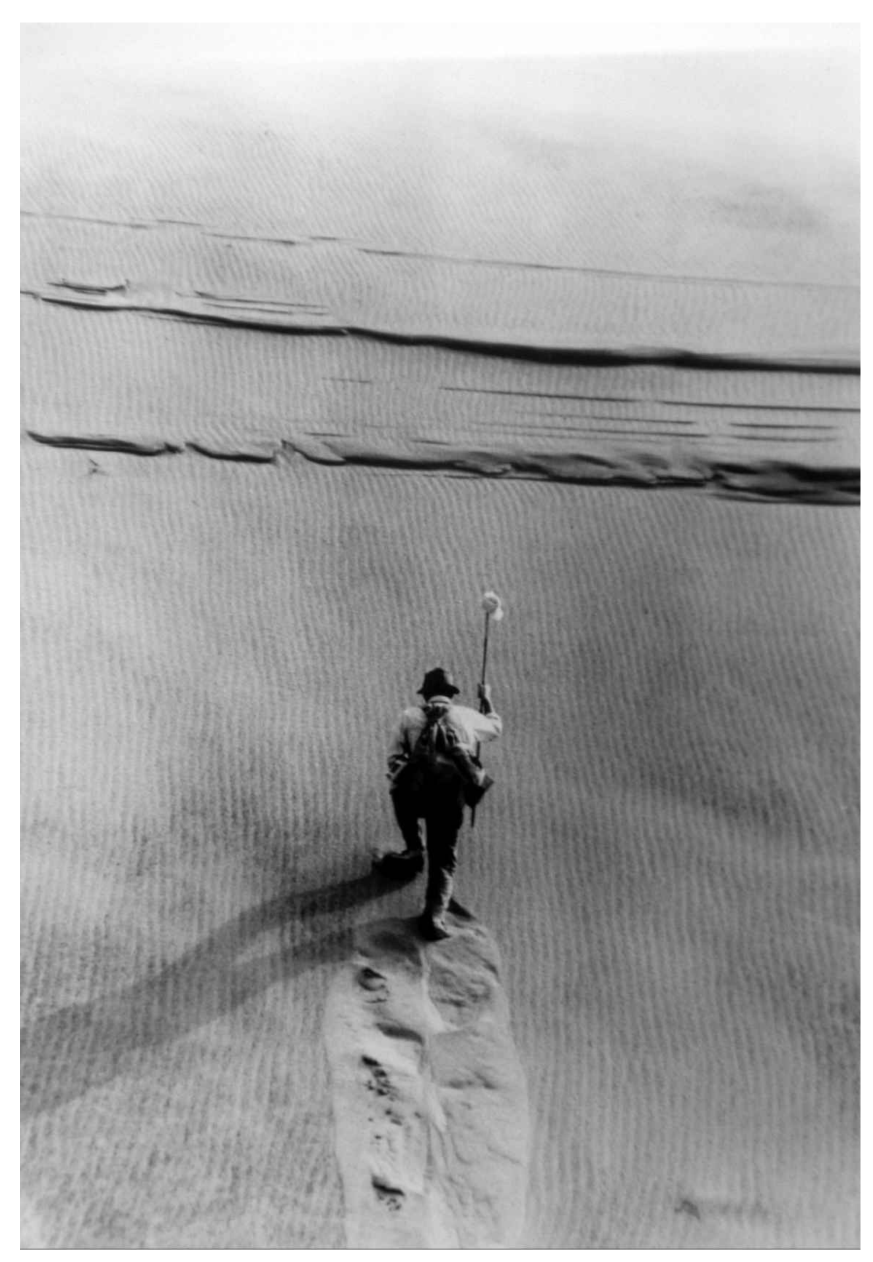
浦山桐郎《有化铁炉的街》（1962）

1971年日活一度停止了电影的制作。这一年公映的最后一部日活电影是藤田敏八的《八月的湿沙》（『八月の濡れた砂HACHIGATSU NO NURETA SUNA），这部以在湘南海岸迷恋游艇的放浪高中生为主人公的影片，不禁让人联想到太阳族电影《疯狂的果实》。

独立制片与日本艺术影院行会

在60年代，起初大公司采取的院线制几乎天衣无缝地统治着市场，独立制片公司一年也就能发行一两部作品。然而当电影产业整体迅速夕阳化时，那些离开五大公司的有才华的导演，多少增加了在独立制片公司继续拍片的机会。“近代映画协会”的新藤兼人在窘境中完成了充满创作激情的《裸岛》（『裸の島』HADAKANO SHIMA，1960）、《鬼婆》（『鬼婆』ONIBABA，1964）、《赤裸的十九岁》（『裸の十九才』HADAKA NO JŪKYŪSAI，1970）。在受到沟口健二影响的电影人中，新藤兼人走了一条和增村保造截然相反的路。他并不肯定个人的欲望本身，而是热衷于将其放在社会环境中将其作为阶级产物加以观察。敕使河原宏与安部公房（Abe Kōbō，1924—1993）合作完成了《陷阱》（『おとし穴』OTOSHIANA，1962）、《砂之女》（『砂の女』SUNA NO ONNA，1964）、《旁人的脸》（『他人の顔』TANIN NO KAO，1966）等作品。这些作品都采取了与布努埃尔非常近似的生物学主义立场，以充满黑色幽默的笔触描绘了一个又一个荒诞的世界。

1962年，日本艺术影院行会（ATG）成立，并在大城市里开设了专门上映艺术影片的电影院。这件事情对日本的独立制片公司发行其作品具有重大意义。ATG采取的方法是：用相当于大公司制作成本五分之一的预算，也就是1000万日元左右，邀请具有实验精神的导演拍摄一部电影。前面提到的大岛渚、筱田正浩、吉田喜重等人的前卫作品就是这样完成的。在这一系列策划当中，松本俊夫的《玫瑰送葬队》（1969）和实相寺昭雄（Jitsusōji Akio）的《无常》（『無常』MUJŌ，1970）在日本电影中第一次正面涉及同性恋、性差别、近亲通奸等问题。武智铁二（Takechi Tetsuji，1912—1988）虽不属于ATG，但他以对传统文艺的深刻洞察力拍摄电影。他的反美主题电影《黑雪》（『黒い雪』KUROI YUKI，1965）不应被人们遗忘。



敕使河原宏《砂之女》（1964）



新滕兼人《裸岛》（1960）



新藤兼人《鬼婆》（1964）

桃色电影之王

在谈及60年代电影时，最后还要提到一个特殊的电影类型——桃色电影。作为类型片的桃色电影兴起于60年代中期，到了1970年此类电影竟占到了全年各类影片总产量的将近一半。在日本，古典意义的色情片战前就已经有了。战后的50年代到60年代，高知县出现过一个叫作“黑泽集团”的小组，拍摄了一些表现男女性行为的8mm或16mm地下电影。在日本个体电影史上，这算是一个重要的事件。而桃色电影与这种地下色情片不同，虽然内容同样是反映男女性爱，但却是由新东宝、大藏、若松等小制片公司作为故事片制作的。桃色电影预算低，周期短，条件很差，但这一类型片几经曲折，顽强地生存到今天，而且发展出一种批量生产制度，个中意义十分值得玩味。

若松孝二（1936—2012）是一位被称作“桃色片之王”的导演。他的《墙中的秘密》（『壁の中の秘事』KABE NO NAKA NO HIMEGOTO）1965年挤掉正式送展的日本代表作品在柏林电影节上放映后，日本媒体大加炒作，称这是“国耻性丑闻”。若松孝二对此毫不介意，继续拍摄了《胎儿偷猎之时》（『胎児が密猟する時』TAIJI GA MITSURYŌ SURU TOKI，1966）、《遭强暴的白衣天使》（『犯された白衣』OKASARETA HAKUI，1967）、《色艳处女》（『処女ゲバゲバ』SHYOJO GEBAGEBA，1969）等一系列表现暴力、性、反权力，充满回归母体意志的作品。在他的麾下聚集了冲岛勋（Okijima Isao）、足立正生（Ashikaga Masao）、大和屋竺（Yamato Yātsushi）等才华横溢的新秀，就好像梁山好汉聚义一样。在《石女》（『鎖陰』SAIN，1963）一片中，足利正生展示了一个又一个环环紧扣、充满张力的画面。70年代，他离开电影圈，以日本赤军士兵的身份投身巴勒斯坦解放运动。在足立正生的帮助下，若松孝二导演了《赤军——PELP·世界战争宣言》（『赤軍——PELP·世界戦争宣言』SEKIGUN——PELP：SEKAISENSŌSENGEN，1971）。

敕使河原宏（Teshigawara Hiroshi）主持的草月影馆（草月シネマティックSŌGETSU SHINEMATIKKU）聚集了一群60年代的个体电影作家。他们是：专门研究日本电影的唐纳德·里奇（Donald Richie）、高林阳一（Takahayashi Yōichi）、大林宣彦（Oobayashi Nobuhiko）、

饭村隆彦（Iimura Takahiko）等。最后，当17岁的原将人完成处女作《滑稽的悲情叙事诗》（『おかしさに彩られた悲しみのバラード』OKASHISA NI IRODORARETA KANASHIMI NO BARĀDO，1968）时，许多人从中看到了希望。作为编剧，原将人给大岛渚提供了不少灵感。后来他又完成了8mm日记电影《初国知所之天皇》（『初国知所之天皇』HATSUKUNI SHIRASUSUMERA NO MIKOTO，1973），探讨了他对日本平庸无味的日常风景坚持守望这一行为本身所具有的政治意义。



若松孝二《遭强暴的白衣天使》（1967）

60年代后期到70年代前期，全世界范围内爆发了以青年学生为中心的造反运动。日本也不例外，运动的影响甚至波及电影领域。社会上新左翼运动如火如荼，影院内学生们看东映义侠电影看得如醉如痴。爆满的影院如同卖出顶层站票的歌舞伎座剧场，从观众席不断传来阵阵喊叫。电影杂志经常刊载政治性煽动文章，校际间广泛展开电影批评活动，影评圈生机勃勃。回顾整个20世纪，这一时期与20世纪20年代后半期非常相似：全世界文化几乎同时涌动着前卫性和实验性成分。20年代的文化繁荣毁灭于崛起的法西斯主义，而60年代的文化繁荣则湮没于高度组织化的消费社会。意大利电影导演皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）一针见血地指出，这种高度组织化的消费社会正是新形态的、改头换面的法西斯主义，而他本人在1975年死于非命。尽管整个60年代日本电影作为产业呈下降的颓势，但这十年个性导演层出不穷，亦可谓硕果累累。直到1970年具有作家和电影

人双重身份的三岛由纪夫剖腹自杀为止，人们至少乐观地期待着政治前卫与艺术前卫会彼此互动，展开竞争。

---

(1) 参见1968年1月三岛由纪夫与大岛渚的对谈《是法西斯还是革命家》，见诸博识出版社1999年版《三岛由纪夫电影论集成》，第639页。

(2) 座头：兴起于中世纪，江户时代盛行一时的当道座是保护盲人所从事行业的组织，当道座组织内有四大头衔：检校、别当、勾当、座头。到了江户时代，座头的头衔已徒有虚名，通常泛指落发之后从事按摩等职业的盲人。——译者注

(3) 近松門左衛門（Chikamatu Monzaemon，1653—1724），日本歌舞伎脚本作家、净琉璃唱词作家，原名杉森信盛，别号巢林子。主张在写实的基础上进行艺术加工，在刻画真实细节的同时，发挥浪漫、夸张、抒情的才能，把歌舞伎、净琉璃提高到具有戏剧文学价值的高度，形成日本演剧史上划时代的进步。——译者注

第九章　衰退与停滞的年代

1971—1980

沉重时代的日本电影

20世纪60年代是一个意气风发的时代。1970年三岛由纪夫剖腹自杀事件和1972年联合赤军打人致死事件宣告了这个时代的结束。这两个事件成为转折点，学生运动迅速转入低潮，保守倾向在全社会范围内复辟。在文化艺术方面，实验性的、丑闻性的探索势头大大减弱，评论界明显地流行着一种犬儒式沉闷的心态。

日本电影界已经没有人能够挽救电影厂体制的颓势。1971年制作的影院公映作品共计367部。从总量上看这只是十年前产量的七成，但这时大公司已经从六家减至五家，大公司的电影产量从520部急剧跌至160部。而以前从未有过的低预算桃色电影产量达到159部，占到总产量的四成，独立制片公司的产量也达到48部，比起十年前有了明显的增长。这里简要地概括一下70年代日本电影的动向。

日活破产后，以工会为中心重建了公司，从1971年起确定了拍摄“浪漫色情片”的路线，不久新公司终于成功地买回了电影厂。大映也于1974年恢复，但始终未能拥有自己的制片厂，基本停留在小规模独立制片公司的程度。东宝与东映进行了企业优化组合，坚持拍摄鸿篇巨制和战争大片，但在电影史上却无足轻重。松竹死抱着《男人之苦》这棵摇钱树挺过了这十年。

并非只是制片厂体制濒临崩溃，与之相伴而行的明星制度也于70年代消亡。电影演员不再专属某个制作公司，而是以作品为单位和公司签约。明星们接二连三地成立了为自己拍片的个人制片公司。趁着电影圈无力推出新影星的间隙，电视演艺明星和歌星纷纷触电。拍片人才断档的危机在这时也出现了。

60年代风光一时的导演们如今全都消停下来，转向沉默。这也成了70年代的一道风景。黑泽明不再指望通过日本国内的资金拍片，于是转而寻找国外的投资者。大岛渚也是一样。今村昌平离开电影圈，转而制作电视纪录片。铃木清顺、吉田喜重、敕使河原宏等被迫保持沉默，中平康壮志未酬，英年早逝。这十年除了日活，再没有引人注目的导演新秀出现。但纪录片和动画片在这十年里得到了发展，为今天的繁荣奠定了基础。

日活浪漫色情片

当重获新生的日活剑走偏锋地宣布确定浪漫色情电影路线时，许多先前的演员和导演选择离开这个日本最老的电影公司。小林旭和渡哲也去了东映继续演动作片；宍户锭因客串电视搞笑节目名扬天下。于是，那些在日活一直被压在下面没有机会拍片的导演接二连三地走到前台。以同意拍床上戏为条件，日活麾下还集结了许多女演员，她们是：宫下顺子（Miyashita Junko）、片桐夕子（Katagiri Yuuko）、伊佐山博子（伊佐山ひろ子Isayama Hiroko）、谷直美（谷ナオミTani Naomi）、白川和子（Shirakawa Kazuko）、风间舞子（Kazama Maiko）等。浪漫色情片形式上参考了桃色片，但制作时投入的预算是后者的数倍。只要片中像尽义务一样插入几场床上戏，其他内容就可以按照每个导演的创作意图去拍。这样的创作自由对于新秀导演而言魅力巨大，在早期作品中这种无政府主义激情创作随处可见。1972年，有三部电影被警视厅指控涉嫌公开展示淫秽物品罪，但后来法院做出了无罪判决。浪漫色情片系列一直拍到1988年，而且产量稳定在两周拍两部的速度，这一事实意义十分重大。下面要提到几位应该受到关注的导演。

神代辰巳（Kumashiro Tatsumi）的一贯主题是，日本民众如何在节日祭祀的气氛中尽情享受性爱。下面是他的代表作：《一条小百合·濡湿情欲》（『一条さゆり·濡れた欲情』ICHIJŌSAYURI NURETA YOKUJŌ，1972）讲述了一代人为之倾倒的天才脱衣舞女的生活；《欢场春梦》（『四畳半襖の裏張り』YONJŌHAN FUSUMA NO URABARI，1973）描写了战前花街柳巷的风尘女子们的喜怒哀乐；《坛之浦夜枕合战记》（『壇の浦夜枕合戦記』TANNŌRA YOMAKURA GASSENKI，1977）可爱而荒唐地描述了12世纪贵族和武将的性生活。在他的电影里女人们总是不止一个，而且十分乐观，如大地般厚德载物，最后轻松地取得胜利。与她们形成对照的是，男人在片中总是郁郁寡欢，谨小慎微，但有时会上演一出流浪汉故事。

田中登（Tanaka Noboru）清醒地把握到江户时代怪诞、颓废的浮世绘传统，他因残酷的性爱描写而受到好评。在《秘记·女郎遭殃》（『㊙女郎責め地獄』JORŌ SEMEJIGOKU，1973）、《秘记·色情

雌性市场》（『㊙色情めす市場』SHIKIJŌ MESU SHIJŌ，1974）、《集体强暴人妻致死案》（『人妻集団暴行致死事件』HITODUMA SHŪDAN BŌKŌ CHISHI JIKEN，1978）等影片中，他设定了性的极限状态并描写了在此过程中发生的人性剧。曾根中生（Sone Chuusei）在《我的性爱白皮书·性高潮感度》（『私のSEX白書·絶頂度』WATASHI NO SEX HAKUSHO ZECCHŌDO，1976）、《天使的心肠·红色教室》（『天使のはらわた·赤い教室』TENSHI NO HARAWATA AKAI KYŌSHITSU，1979）等影片中运用锋利而令人战栗的镜头语言，聚焦于依靠非日常性行为才凸现出来的政治。小沼胜（Konuma Masaru）在《午后约炮·古都曼陀罗》（『昼下りの情事　古都曼荼羅』HIRUKUDARI NO JIJŌJI KOTO MANDARA，1973）、《捆绑贵妇人》（『貴婦人縛り壺』KIFUJIN SHIBARITSUBO，1977）、《妻子的性幻想》（『妻たちの性体験 夫の目の前で、今…』TSUMATACHI NO SEI-TAIKEN OTTO NO ME NO MAE DE，IMA，1980）等影片中表现了类似阿兰·罗布-格里耶（Alain Robbe-Grillet）小说中描写的奇妙而倒错的性爱。此外，小原宏裕（Ohara Kōyō）、西村昭五郎（Nishimura Shōgorō）、武田一成（Takeda Kazunari）、加藤彰（Katō Akira）等老资格导演也展示了他们的匠人手艺。



曾根中生《天使的心肠》（1979）



神代辰巳《欢场春梦》（1973）



神代辰巳《啊！女人，猥歌》（1981）

日活的青春片

在青春片领域，日活也推出了许多优秀作品。村川透（Murakawa Tooru）在《白皙纤指之调情》（『白い指の戯れ』SHIROI YUBI NO TAWAMURE，1972）中讲述了小女贼经历情爱成长的故事。曾根中生推出了系列片《啊，花季啦啦队》（『嗚呼！！花の応援团』Ā！HANA NO ŌENDAN，1976—1977），幽默地讲述了大学啦啦队队员如何严格训练以及她们的纯情故事，广受好评。不过在这一时期的日活青春片领域，最受年轻人支持的当属藤田敏八。他在日活推行浪漫色情片路线以前就推出了系列片《野猫摇滚》（『野良猫ロック』NORANEKO ROKKU，1970—1971），以某种可爱的笔触表现了一群流氓少年以他们小小的组织抗衡成人强大权力的故事；1974年完成的、以秋吉久美子（Akiyoshi Kumiko）为主人公的三部曲《红灯笼》（『赤ちょうちん』AKACHŌCHIN）、《小妹》（『妹』IMŌTO）、《处女布鲁斯》（『バージンブルース』BĀJIN BURŪSU），运用抒情手法表现了一个来到大城市的女孩在孤独当中找到自我的过程。

进入80年代以后，日活浪漫色情片渐渐失去了早期的无政府主义魅力，越来越呈现出某种停滞感。即便如此，这一类型的电影还是继续给池田敏春（Ikeda Toshio）、中原俊（Nakahara Shun）、黑泽直辅（Kurosawa Naosuke）、金子修介（Kaneko shuusuke）等才华横溢的新秀提供了掌机拍片的机会。50年代到60年代日活的电影从本质上来说是以男性为中心的，女演员不过只是配角。但70年代到80年代情况发生逆转，日活的电影改为主要以女性为中心。“色情片”一词起初曾让许多“社会良知派”评论家很难堪，但考虑到90年代神代辰巳在柏林电影节上作为日本代表性女性主义导演受到高度赞扬，对这一时期日活所起到的重大作用怎样强调都不为过。

东映的“无义之战”

学生运动的衰退使东映在京都的义侠片路线一下子不再时髦。这时，似乎一直甘居京都之后的东京电影厂，在现代动作片领域推出了意味深长的系列片。内藤诚（Naitō Makoto）的系列片《坏孩子头儿》（『不良番長』FURYŌ BANCHŌ，1969—1971）开创了日本“地狱天使片”的先河，片中塑造了流浪、冒险的青春群像。伊藤俊也（Itō Shunya）在他的系列片《蝎子》（『さそり』SASORI，1972—1973）中，描写了一位有着强烈复仇心理、充满憎恶感的女犯眼中的国家与权力。

70年代在东映，成果最为辉煌的导演还要数拍摄了《无义之战》（『仁義なき戦い』JINGINAKITATAKAI）五部曲的导演深作欣二。这一系列片所代表的东映东京的风格被称作“纪实路线”，从某种意义上来说这一路线与传统的京都义侠片形成鲜明的对照。在这里，对传统世界的怀旧和情节剧式的感伤都被彻底否定。《无义之战》讲述的，是统治战后日本江湖社会的暴力团的故事。每个人物在银幕上出场亮相时，一定要模仿纪录片的样子插入字幕，像电视新闻一样漠无表情地加上一段该人物的结局说明。完全看不到非善即恶的二元对立，在这里只有鲜活记录暴力团伙之间争夺地盘的摄影机的运动是真实的。菅原文太（Sugawara Bunta）饰演的广岛新兴暴力团的组长，是一个迥异于高仓健的冷酷无比的现实主义者，野心勃勃地预谋着如何“下克上”，完全不把背叛当一回事。与他相对，北大路欣也（Kitaooji Kinya）身上则体现了一路奔向毁灭的流氓的悲壮。深作欣二还拍摄了这个系列片的派生作品《仁义的坟地》（『仁義の墓場』JINGI NO HAKABA，1976）、《流氓的坟地·栀子花》（『やくざの墓場·くちなしの花』YAKUZA NO HAKABA：KUCHINASHI NO HANA，1976），并让渡哲也——这位在60年代的日活扮演了性格开朗的流浪汉形象的演员，在片中饰演充满不祥疯狂气息的流氓。



深作欣二《无义之战·代理战争》（1973）



深作欣二《斩尽杀绝赤穗城》（1978）



深作欣二《魔界转生》（1981）



深作欣二《柳生家族的阴谋》（1978）



深作欣二《流氓的坟地·栀子花》（1976）

山下耕作自1973年拍摄了《山口组第三代》（『山口組三代目』YAMAGUCHIGUMI SANDAIME）之后，便接二连三地拍摄根据流氓真人真事改编的电影，引起关注。在《日本暴力列岛·京阪神杀戮军团》（『日本暴力列島·京阪神殺しの軍団』NIPPON BŌRYOKU RETTŌ：KEIHANSHIN KOROSHI NO GUNDAN，1975）中，他把焦点聚集在以前“有良知的、进步的”导演绝不染指的旅日韩国流氓身上，生动地描写了他们在战后日本社会中的边缘化状况。中岛贞夫（Nakajima Sadao）以他的三部曲《日本大哥大》（『日本の首領』NIPPON NO DON，1977—1978）尝试创作“纪实路线”集大成之作的恢宏故事。但他的尝试险些坠入山本萨夫所擅长的社会主义现实主义的叙事诗式的大片套路。这表明当初“纪实路线”类型片所具有的冲击力在70年代末已经是强弩之末，名存实亡了。

在《无义之战》告一段落之后，菅原文太主演了铃木则文的系列片《卡车浑球》（『トラック野郎』TORAKKU YARŌ），创造了粗俗但有人情味的卡车司机形象。东映试图恢复自己的拿手绝活——古装戏，于是请深作欣二拍了几部大片：《斩尽杀绝赤穗城》（『赤穂城断絶』AKAHOJŌ DANZETSU，1978）、《柳生家族的阴谋》（『柳生一族の陰謀』YAGYŪ ICHIZOKU NO INBŌ，1978）、《魔

界转生》（『魔界転生』MAKAI TENSHŌ，1981）。但即便是深作欣二，若想完全重振50年代雄风也是回天无力了。

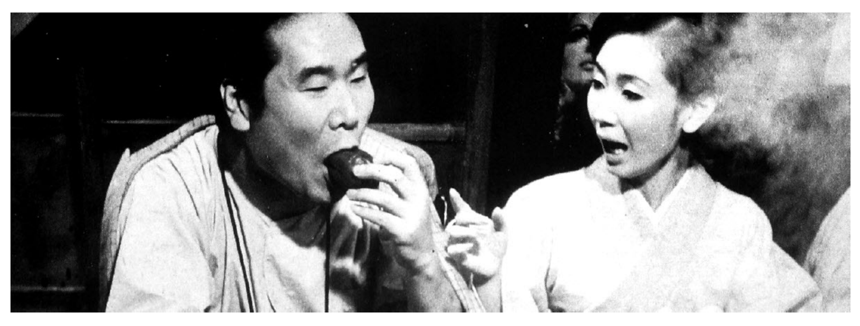


中岛贞夫《日本大哥大》（1978）

沦为山田洋次王国的松竹

松竹将1969年拍摄的《男人之苦》做成系列片，得到绝大多数日本人的喜欢。主人公车寅次郎外号叫“盲流阿寅”，出生在葛饰柴又，是个走江湖的。导演山田洋次在设计主人公的形象时，很明显从一开始就注入了对日本演艺史的历史意识。车姓令人联想起江户时代的江湖行乞艺人头领车善七（Kuruma Zenshichi），而寅次郎一名来自战前松竹的喜剧之王斋藤寅次郎。[(1)]这位“盲流”寅次郎一年到头浪迹于日本各地，每次作为不速之客来到葛饰柴又的叔叔家时，都会弄出好玩的事儿来。出于对现实中早已荡然无存的平民城区脉脉温情的怀念，以及导演相信“人心本善”的世界观引起观众共鸣，这个系列片近三十年中总共拍摄了48部。更有甚者，自1983年以来，这部电影作为“世界最长的系列电影”被收入吉尼斯世界纪录大全。

但是在电影史上地位更为重要的与其说是山田洋次，倒不如说是曾在山田手下做助手，参与过早期《男人之苦》创作的森崎东。与山田洋次寄予平民的乌托邦式的赞美形成对照，森崎东则透过他们的日常生活将关注焦点聚集在他们埋在心中的愤怒。他自《喜剧·女靠胸襟》（『喜劇·女は度胸』KIGEKI：ONNA HA DOKYŌ，1969）以来，时常拍出一些洋溢着黑色幽默的喜剧。森崎东所具有的而山田洋次所欠缺的是一种危机意识——家庭和民族的观念不过是历史地形成的。不久森崎东离开松竹，后来他在《及时行乐死了拉倒党宣言》（『生きているうちは花だよ死んだらそれまでよ党宣言』IKITEIRU UCHI HA HANA DA YO，SHINDARA SOREMADE YO TŌ-SENGEN，1985）中，以快速多民族化的贫民街为舞台，尝试完成了洋溢着无政府主义气息的喜剧。



山田洋次《男人之苦》（1969）

除此之外，前田阳一也在松竹接二连三地拍了一批以荒诞搞笑为卖点的喜剧。《前进，黑豹队决战》（『進め！ジャガーズ·敵前上陸』SUSUME！JAGĀZU：TEKIZEN JŌRIKU，1968）是日本第一个将戈达尔的小丑喜剧拿来恶搞的怪异之作，值得日本电影史记上一笔。山根成之（Yamane Shigeyuki）沿着松竹的人情味喜剧路线进行创作，他非常崇拜日活的铃木清顺，善于运用色彩或字幕在画面上制造间离效果。《再见，夏日之光》（『さらば夏の光よ』SARABA NATSU NO HIKARI YO，1976）、《突如其来，宛如风暴》（『突然、嵐のように』TOTSUZEN，ARASHI NO YŌ NI，1977）等由乡广美（GŌ Hiromi）、秋吉久美子主演的最好的青春片就是这位山根成之拍摄的。

擅长女性题材导演的“老兵新传”

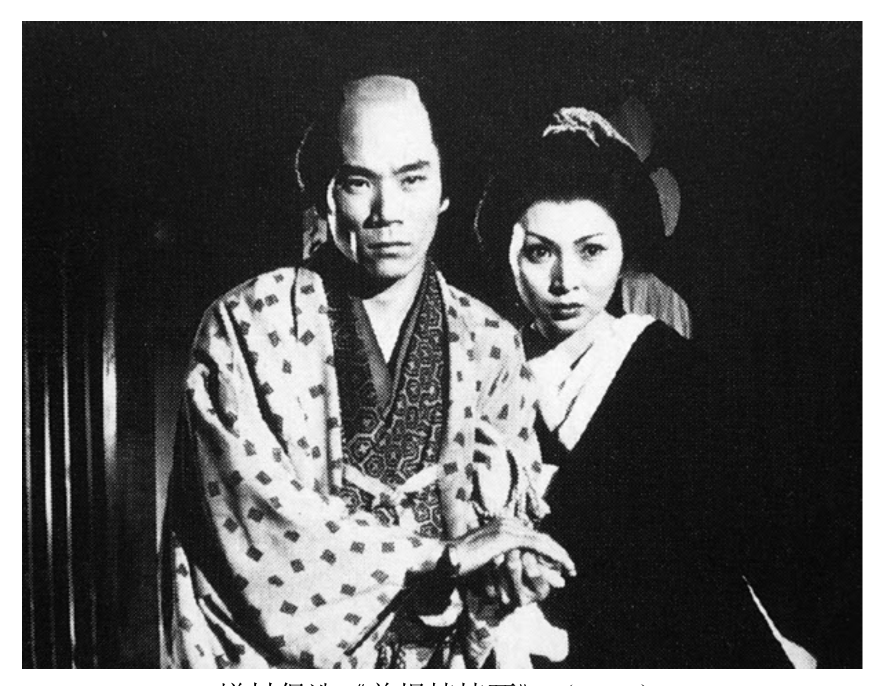
这一时期东宝值得记上一笔的是山口百惠主演的偶像片。东宝请到了60年代在日活启用吉永小百合等拍纯情片的导演西河克己（Nishikawa Katsumi），他用和当年同样的情节设计，拍摄了《伊豆的舞女》（『伊豆の踊子』IZUNO ODORIKO，1974）、《绝唱》（『絶唱』ZESSHŌ，1975）、《伊甸之海》（『エデンの海』EDEN NO UMI，1976）。作为歌手，山口百惠的歌曲风格逐渐变得激进并带有实验性，但电影制作者只是单纯地把她看作是适合翻拍老片的女演员。尽管如此，西河克己还是在《雾之旗》（『霧の旗』KIRINO HATA，1977）中令人惊异地让她像法国电影中能让男人时来运转的女人那样充分地施展了演技。山口百惠拍过她主演的最后一部作品——市川崑导演的《古都》（『古都』KOTO，1980）——后宣布息影。

当我们看到批量生产的故事片无可挽回地衰退后，一个不争的事实是70年代给电影作家们带来最多拍片机会的是ATG——日本艺术影院行会。

增村保造在大映拍完最后一部作品《游戏》（1971）之后，主要以ATG为中心拍摄了《音乐》（『音楽』ONGAKU，1972）、《大地摇篮曲》（『大地の子守歌』DAICHI NO KOMORIUTA，1976）、《曾根崎情死》（『曽根崎心中』SONEZAKI SHINJŪ，1978），展示了他娴熟的技巧。增村保造塑造的女性形象有强烈的自我意识和生命欲望，并且不惜为此走向自我毁灭。由于得到了原田美枝子（Harada Mieko）和梶芽衣子（Kaji Meiko）两位出色的人才，他的这些作品取得了极其理想的效果。



西河克己《雾之旗》（1977）



增村保造《曾根崎情死》（1978）

日本艺术影院行会造反

黑木和雄（Kurogi Kazuo）原本是纪录片导演，1969年他来到古巴，拍摄了《古巴恋人》（『キューバの恋人』KYŪBA NO KOIBITO）。如果说增村保造始终关注“欲望”主题，那么黑木和雄的目光直盯住政治层面的派系斗争。《日本的恶灵》（『日本の悪霊』NIPPON NO AKURYŌ，1970）是一部与50年代日共修正路线有关的义侠片，而《暗杀坂本龙马》（『竜馬暗殺』RYŌMA ANSATSU，1974）则以明治维新前夜青年们的政治斗争中的恐怖主义为主题。当时，电影院外面新左翼运动从群情激昂转向孤立，内部的派系对立导致了杀人事件的发生。黑木和雄试图通过古装戏与现实中发生的状况形成呼应。与黑木和雄正相反，东阳一（Azuma Yōichi）在他的《不再托腮遐思》（『もう頬づえはつかない』MŌ HOOZUE HA TSUKANAI，1979）中表现另一方面：学运的挫折使男人们一时陷入虚脱状态，而同代的女人们则超越无为，刚烈地活着。主演桃井薰一下子成为引起这一代人共鸣的女演员。

制片厂体系的崩溃使不少原本在个体电影和实验电影领域活动的作家尝试故事片。高林阳一在《娃娃的影子》（『ひなのかげ』HINA NO KAGE，1964）中描绘了懒洋洋的感官世界，是一位引起国际性关注的个体作者。他的《本阵杀人案》（『本陣殺人事件』HONJIN SATSUJIN JIKEN，1975）、《金阁寺》（『金閣寺』KINKAKUJI，1976）是在ATG完成的。大林宣彦自60年代起以个体电影的方式翻拍怪异电影，1977年在推出恐怖喜剧片《房子》（『HOUSE ハウス』HOUSE HAUSU）后，便精力旺盛地在35mm故事片世界开始了创作活动。其基本冲动来自他对少年时代的无尽精神乡愁。追忆逝去的时光成了他的创作主题，这一主题后来在《转校生》（『転校生』TENKŌSEI，1982）和《跨越时空的女孩》（『時をかける少女』TOKI WO KAKERU SHŌJO，1983）中得到很好的演绎。

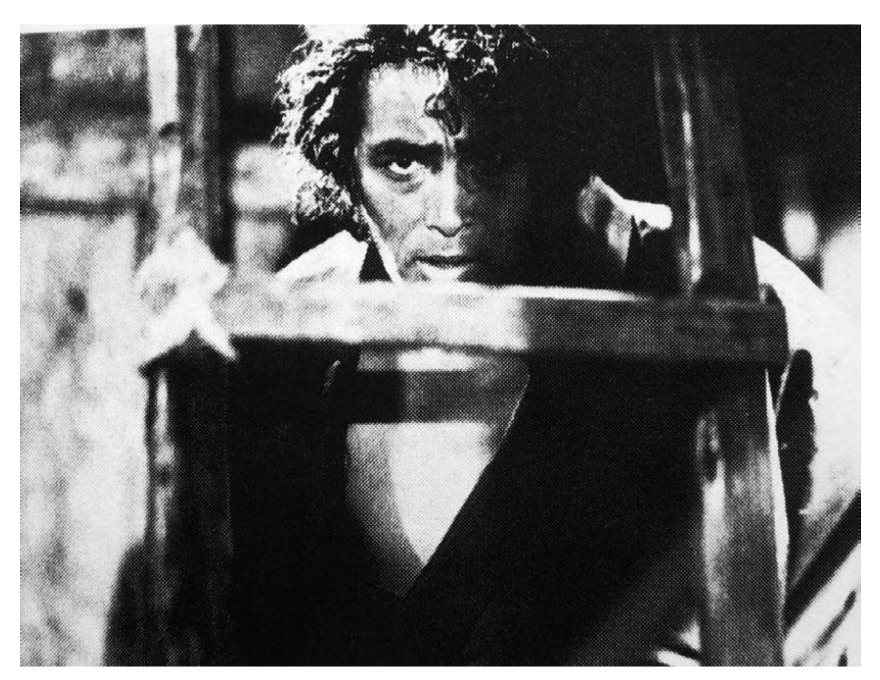
不过在70年代将电影才华表现得最为淋漓尽致的是个体电影导演寺山修司。他丰富多彩且充满丑闻的活动以及对母亲的依恋令人联想起意大利导演帕索里尼。寺山修司原本是和歌诗人，60年代初因为给筱田正浩写剧本而接触电影。后来，他领导一个剧团“天井栈敷”，并

以此为依托在60年代后期拍了各种实验电影。他的电影里有时会有真人撕破银幕走出画面，有时电影画面上黑屋子里一只手摸索到电灯开关，于是全场灯光大亮，宣告电影结束。他的底色中充斥着这种观念艺术的幽默感。70年代寺山修司开始创作真正的故事片。《丢开书本上街去》（『書を捨てよ町へ出よう』SHO WO SUTEYO MACHI HE DEYŌ，1971）没有什么明确的故事结构，他动员了“天井栈敷”的所有演员参加拍摄，内容要表达的是城市的匿名性及年轻一代地下文化的自我证言。与此相反，《死在田园》（『田園に死す』DENEN NI SHISU，1974）据说主题是表现导演老家青森当地对因果报应的迷信和导演家庭成员之间的因果报应关系，以及导演本人从这些无尽邪恶中出逃的过程。



寺山修司《丢开书本上街去》（1971）


东阳一《不再托腮遐思》（1979）


黑木和雄《刺杀坂本龙马》（1974）

ATG在70年代最后着手做的是推出了更年轻一代导演的青春片。《希波克拉底们》（『ヒポクラテスたち』HIPOKURATESUTACHI，1980）的导演大森一树（Oomori Kazuki）是其中的代表。70年代末，批量生产的电影领域新秀导演已经很少了。唯独桃色片领域出现了高桥伴明（Takahashi Banmei）、中村幻儿（Nakamura Genji）、井筒和

幸（Idsutsu Kazusachi）等新秀。高桥伴明根据一个真实的银行抢劫案拍摄了《文身》（『TATOO〈刺青〉あり』TATOO ARI，1982）。井筒和幸拍摄了两部值得关注的电影《小鬼头帝国》（『ガキ帝国』GAKI TEIKOKU，1981）和《小鬼头帝国之恶作剧战争》（『ガキ帝国·悪たれ戦争』GAKI TEIKOKU：AKUTARESENSŌ，1982），令人从中强烈地感受到大阪的民族多元性和文化多元性。

纪录片的两个人物

在结束70年代这一章节时必须要提到的事实是，在这一时期纪录片以极为激进的形式得到发展。其中核心人物是土本典昭（Tsuchimoto Noriaki）和小川绅介。

土本典昭在《留学生Chua Swee-lin》（『留学生チュア·スイ·リン』RYŪGAKUSEI CHUA SUI RIN，1965）中详细地描述了在千叶大学留学的马来西亚青年由于政治原因遭受学校当局迫害的情况。此后，他又在《游击队员前史》（『パルチザン前史』BARUCHIZAN ZENSHI，1969）中表现了京都大学的校园斗争。后来，他长期追踪记录有关水俣的公害问题。《水俣——患者们及其世界》（『水俣——患者さんとその世界』MINAMATA：KANJASAN TO SONO SEKAI，1971）聚焦于针对氮公司董事会展开的声讨斗争，是直截了当地围绕公害问题表现受害者愤怒的作品。接下来土本典昭认为有必要对水俣病展开研究，并将知识告知大家，于是他拍摄了三部有关的科教片，此后又在《不知火海》（『不知火海』SHIRANUIKAI，1975）中，从患者们的日常生活，转向对他们的世界观及意见做认真的记录。此后土本典昭仍长期通过影像作品关注水俣问题，他的这些作品不仅是日本纪录电影史上的不朽丰碑，也是对日本百年现代史的强有力批判。



小川绅介《三里冢——第二道防线的人们》（1971）



土本典昭《水俣——患者及其世界》（1972）

小川绅介也拍过以大学校园斗争为主题的纪录片《被压制的森林》（『圧殺の森』ASSATSU NO MORI，1967）。但他不像土本典昭去拍渔村，而是去了三里冢，那里因为当局强行征收土地修建成田机场，当地农民与当局发生了冲突。他的制片公司一行进驻当地，并于1968年完成了《日本解放战线·三里冢之夏》（『日本解放戦線·三里塚の夏』NIPPON KAIHŌ SENSEN：SANRIDSUKA NO NATSU）。小川拒绝用隐蔽方式拍摄，而是坚定地站在农民一边拍摄与农民对峙的当局机动队。这样到1973年连续完成了六部作品。早期作品充满了对敌人的呐喊，但越往后情绪越趋于平静，可以明确无误地感到导演认同农村共同体，并原封不动地对其给予肯定。特别是从《三里冢边田部落》（『三里塚辺田部落』SANRIDSUKA HENDA BURAKU，1973）之后，他采用了民俗学视角，把镜头对准绿油油的稻田和一个个农民身上体现出来的历史。有关政治斗争的信息量急剧减少，转而开始无条件地透过农村共同体的形态肯定连科幻小说作家都不以为然的乌托邦共同体。小川绅介这种关注点的转变，足以让城市出身的影评家们感动，但这与以往被理想化处理的农村的影像有什么区别呢？日本式意识形态曾经一有机会便借助这样的田园诗影像显灵。这个问题有待今后继续观察。

(1) 比较文化学者冲浦和光与三国连太郎在他们的对谈集《表演艺术史的深层》（『芸能史の深層』，解放出版社，1997年，第164页）中，在论及街头把式的历史意义与车善七的关系之后指出："给阿寅起了个车姓，名曰车寅次郎，说明山田导演在构思剧本阶段就应经考虑到街头把式的历史作用了。"日本电影中受歧视的部落民形象塑造史这个问题迄今为止几乎未被电影史学家论及，今后，包括东映义侠电影在内，对电影中隐藏的相关信息的研究将是一个十分重大的课题。

第十章　制片厂体系的崩溃
1981—1990

大公司陷入僵局

80年代日本电影的特征是制片厂体系机能日趋衰落，电影的制作、发行、宣传都深深地受到这一趋势的影响。制片厂体系在1961年保障了六大公司一年生产520部电影，但到了25年后的1986年，这一体系已经相当衰弱：三家公司当年只生产了24部电影。这样的情况下院线档期放映的老办法，即一部作品在全国各地的院线同时公映的方法，事实上已经变得十分困难。大公司依靠自己的大片来把握电影行情的方式已经不再奏效。

1978年，日活将公司名称改用平假名（にっかつNIKKATSU）表述，并推进了优化经营，1981年废除了公司专属的制片人制度。由于录像机已经在寻常百姓家广为普及，成人录像片也应运而生。这使得日活的浪漫色情片路线严重受阻。1985年，日活推出“浪漫X”路线，转向更为硬派的性爱描写，但这也是杯水车薪，回天无力。1988年日活动用最后手段，放弃了持续16年之久的色情片路线，再次更改公司名称。更名为“罗波尼卡”（ロッポニカROPPONIKA）的日活转而制作普通电影，但不到一年便陷入窘境，被迫停止电影制作。尽管如此，日活在大公司中培养的新锐导演人数最多，为确保日本电影技术力量后继有人做出了重大贡献。80年代通过日活成名的导演有：池田敏春、中原俊、那须博之、金子修介、石井隆（Ishii Takashi）、根岸吉太郎（Negishi Kichitarō）、森田芳光（Morita Yoshimitsu）等。

松竹、东映、东宝没有像日活那样培养新锐导演。特别是松竹，由于一直把宝押在山田洋次的系列片《男人之苦》上，在80年代几乎没有为电影史留下什么可圈可点的贡献。东映和东宝没有《男人之苦》那样的摇钱树，只好拍以预售票方式大批组织观众来看的电影，靠不停运转勉强维持才不致破产。东宝继1977年推出森谷司郎（Moritani Shirō）导演的《八甲田山》（『八甲田山』HAKKŌDAZAN）之后，一连推出数部鼓吹英雄主义、颂扬悲壮之美的大片，比如松林宗惠（Matsubayashi Shūe）执导的《联合舰队》（『連合艦隊』RENGŌ KANTAI，1981）就是其中之一。东映为了制造对当年军事大国日本的怀旧情绪，也在8月档期接连推出由舛田利雄导演的《二〇三高地》（『二百三高地』NIHYAKUSAN KŌCHI，

1980）、《大日本帝国》（『大日本帝国』DAINIPPON TEIKOKU，1982）。

制片厂是培养电影人才的摇篮。制片厂的土崩瓦解使摄影、灯光、录音、美术等摄制组班底的基本人员的技术传承成了问题。1989年，胜新太郎亲自导演的《座头市》在拍摄过程中，发生了真刀误伤武打演员并导致其死亡的惨祸。这是一个令人悲伤的插曲，它告诉人们，包括副导演的管理、协调能力在内，古装片的技术水平已经跌落到何等地步。

制作、发行、宣传体系发生变化

桃色电影虽几经曲折，但还是勉强维持了按计划表批量生产的形式。尽管预算之低和制作条件之恶劣令人难以置信，而且影评家对它嗤之以鼻，但从60年代起便持续亢奋活跃的桃色电影，直到80年代仍然继续为优秀的新锐导演提供拍摄35mm电影处女作的机会。黑泽清（Kurosawa Kiyoshi）和周防正行（Suō Masayuki）就是很好的例子。濑濑敬久、佐野和宏（Sano Kazuhiro）、佐藤寿保（Satō Hisayasu）、佐藤敏纪（サトウトシキSatō Toshiki）等人坚持在桃色片类型中发展，被人们称为“桃色片新浪潮”导演。

电影厂体系的土崩瓦解，给那些原本与电影没有直接关系的企业染指电影业的机会。最早介入电影行业的要数角川书店（KADOKAWA SHOTEN），在70年代后半期，角川书店投入巨额广告费，标榜专拍大片。到了80年代，电视台、商社、流通企业等也纷纷效仿。录像带与有线电视、卫星电视的普及，为胶片电影的二次市场和三次市场提供了可能。因此，到了最后，与影像有关的企业以得到影像软件的全部著作权为前提介入电影制作。

80年代，电影的发行、上映方式也发生了决定性的变化。与工业化大量生产的电影相伴生的大容量电影院在这一时期纷纷关门，取而代之的新生事物是可以容纳两百名左右观众的小厅电影院，以及同时拥有几个小放映厅的多厅电影院。这类电影院与先前的院线档期放映方式已经毫不搭界，电影院完全可以根据自己的判断独家上映个性作品。在这十年里，在东京可以看到的欧洲实验艺术电影和亚洲未知国度的电影远远超过巴黎和纽约，东京成为全世界可以看到最多当代电影的电影大都会。小厅电影院的激增，为才华横溢的新手们提供了前所未有的拍摄自己电影的机会。

新导演不知制片厂为何物

新秀导演从众多意想不到的领域涌现出来，进入电影圈。关于日活和桃色电影前面已经讲过。60年代后半期出现的个体电影领域，这时迎来了原一男（Hara Kazuo）和高岭刚。与以支持农村共同体为前提拍摄纪录片的小川绅介不同，原一男始终坚持个人立场，有时甚至不惜站到拍摄对象的对立面继续拍摄他的“动作纪录片”。《前进，神军》（『行き行きて神軍』YUKIYUKITE SHINGUN，1987）和《全身小说家》（『全身小説家』ZENSHIN SHŌSETSUKA，1994）就是“动作纪录片”的辉煌成果。高岭刚以自己的原籍冲绳为舞台，拍摄了几乎通篇讲冲绳话的《运玉义留》（『ウンタマギルー』UNTAMAGIRŪ，1989）。该片公映的时候打的是日语字幕。80年代是威尔士、布列塔尼、台湾等地区开始用地方语言摄制电影的时期。运玉义留是冲绳历史传说中的一位好汉，高岭刚对这一传统强盗剧进行了脱胎换骨的改写，将电影拍成一部抵制冲绳回归日本本土的作品。这部电影的问世恰好对弗雷德里克·杰姆逊（Frederic Jameson）主张的“民族性暗示”提供了实例。

在70年代的8mm独立电影运动中，涌现出大森一树、长崎俊一（Nagasaki Shunichi）、今关章良（今関あきよしImaseki Akiyoshi）、手冢真（Teduka Makoto）、山本政志（Yamamoto Masashi）等导演。他们不像前面提到的两位个体电影导演那样采取激进的手法，也不太在意自己的出身。他们的习作有着丰富的故事内涵，一开始就具有朝着普通故事片发展的鲜明指向性。东京最大的城市资讯杂志《琵亚》（ぴあPIA）主办的电影节支持他们的运动。具有讽刺意味的是支持他们出道的8mm胶片电影，到了80年代器材与胶片的生产几乎绝迹，取而代之的是录像带。80年代末，日本出现了异常的经济景气，许多拍片计划考虑请名人出任导演。众多的音乐家、演员、作家、画家、前职业拳击手等应邀出山，但这些人中后来能够再拍出第二部作品的人少之又少。可以在电影史上留下一笔的人更少，这里仅能举出北野武、坂东玉三郎（Handō Tamasaburō）、竹中直人（Takeuchi Naoto）三人。他们在90年代到来的独立制片人全盛时代更为活跃。



原一男《前进，神军》（1987）

60年代卷土重来

80年代出现一个有趣的现象：60年代辉煌一时，70年代无可奈何地转入缄默、怀才不遇的导演们，在这一时期不断有优秀作品问世。黑泽明推出了《影子武士》（『影武者』KAGEMUSHA，1980）、《乱》（1985）等大作，其叙事诗风格进一步炉火纯青。《梦》（『夢』YUME，1990）是黑泽明得到他的盟友——怪兽片导演本多猪四郎的帮助完成的、充分抒发了他多年对绘画向往的作品。黑泽明的存在被人们奉为“天皇”而敬畏有加，但同时也意味着在80年代电影极为困难的局面中他陷入孤立无援的境地。纷纷试图崛起的年轻导演或批评家不再对他表示关注。黑泽明对国内的不理解十分愤怒，转而向美国和法国寻求制作者。

与黑泽明的孤立无援形成鲜明对照的是铃木清顺的重现江湖。这位1968年被日活不公平地炒了鱿鱼的动作片导演，如今从泉镜花的作品中获得灵感，以《流浪者之歌》（『ツィゴイネルワイゼン』TSIGOINERUWAIZEN，1980）、《阳炎座》（『陽炎座』KAGERŌZA，1981）、《梦二》（『夢二』YUMEJI，1991）等如梦如幻的电影，稳操胜券地实现了卷土重来。这个三部曲一般被认为是战后日本电影达到的凝练的美学顶峰与巴洛克精神的完美结合。泉镜花是为奠定日本电影文学基础的新派剧提供最为有力素材的小说作家。铃木清顺将视线移向在以往泉镜花的世界中深受抑制的异想天开的一面，在弥漫着怀旧与颓废气氛的舞台上，成功地导演了他自己命名的“电影歌舞伎”（フィルム歌舞伎FIRUMU KABUKI）。重新出山的导演还有执导了《人的诺言》（『人間の約束』NINGENNOYAKUSOKU，1986）的吉田喜重和执导了《脑髓地狱》（『ドグラ·マグラ』DOGURA MAGURA，1988）的松本俊夫。如果借用让·马里·斯特劳布（Jean-Marie Straub）的说法，他们是日本电影界“不妥协的人”，将60年代后半期这个实验的季节所建构的世界继承下来，在80年代进一步深挖主题，拍出了新的电影。还有寺山修司，他将加西亚·马尔克斯（Gabriel Garcia Márquez）的《百年孤独》（CIEN AÑOS DE SOLEDAD）在冲绳改头换面，拍摄了《再见，方舟》（『さらば箱舟』SARABA HAKOBUNE，1982）之后不久，过早地结束了他短短47岁的人生。



铃木清顺《阳炎座》（1981）

纪录片作家小山绅介认定自己从60年代起参与的反对新机场建设的农民斗争已告一段落，于是他将人马移至山形县的山村之中，安营扎寨，拍摄了《日本国古屋敷村》（『日本国古屋敷村』NIPPONKOKU HURUYASHIKI-MURA，1982）和《千年刻度的日晷·牧野村故事》（『1000年刻みの日時計·牧野村物語』SENNEN KIZAMI NO HIDOKEI：MAKINOMURA MONOGATARI）。两部电影都以悠缓的、大跨度的时间尺度关注农村社会，作品体现了民俗学想象力与对现代日本的历史批判意识的交汇。小川绅介在1992年逝世，山形国际纪录电影节继承了他的未竟事业。

导演后起之秀多如牛毛

这里简单介绍几位活跃于80年代的导演新秀。

相米慎二（Sōmai Shinji）拍摄了《女学生水手服和机关枪》（『セーラー服と機関銃』SĒRĀFUKU TO KIKANJŪ，1981）、《小便骑士》（『ショウベン·ライダー』SHŌBEN RAIDĀ，1983）、《台风俱乐部》（『台風クラブ』TAIFŪ KURABU，1985）等影片，在以少男少女为主人公的类型片中一展身手。在这一时期活跃的新秀当中，他的作品风格最为激进。一场戏中镜头绝不切断，摄影机随意移动，呈现在观众面前的是充满闷钝噪声的、意想不到的空间变形。透过这种充满暴力色彩和无政府主义情绪的手法，观众们相信在相米慎二作品中体现出来的崭新原理，已经超越了安德烈·巴赞在30年前确立的“体现空间深度的分镜头剧本”[1]的命题，这部分观众对相米慎二顶礼膜拜，奉若神明。

伊丹十三的父亲是30年代活跃一时的伊丹万作。他本人50年代曾在好莱坞当过演员。在经过周密的准备之后，他于1984年推出导演处女作《葬礼》（『お葬式』OSŌSHIKI）。在这部影片中，他时而调侃、时而幽默地描写了当代日本家庭如何举办葬礼，在当年引起热烈关注。给伊丹十三带来决定性影响的是当时的电影评论家从最新流行的法国思想界借用的“引用理论”。《葬礼》中悄悄藏进许多从卡尔·德莱叶（Carl Theodor Dreyer）到小津安二郎等经典作品的借用。但是伊丹十三没有常性，没过多久就放弃了这种手法。90年代他的副导演黑泽清和周防正行为了从这个电影史记忆的观念中脱出身来，着实费了一番周折。

这里还要提到日后被称作“日本动画”（Japanimation）并引发世界性关注的日本动画片的发展动向。1958年，东映动画制作的《白蛇传》（『白蛇伝』HAKUJADEN）称得上是战后日本动画长片之嚆矢。此后，手冢治虫（Teduka Osamu）的虫制片公司于60年代制作了若干作品，1977年舛田利雄导演的《太空战船大和号》（『宇宙戦艦ヤマト』UCHŪ SENKAN YAMATO），兴起了一股动画片热。但这些动画片作为类型片本身尚未跳出以小孩子为观众的范畴。80年代宫

崎骏（Miyazaki Hayao）的横空出世，才第一次在类型片的意义上将成人卷入动画片世界。他的《风之谷》（1984）和《龙猫》（『となりのトトロ』TONARINO TOTORO，1988）具有环保主义和怀旧思想相交融的故事内涵。宫崎骏让片中的人物尽情演绎真人电影中难以表现的飞行等行为，令在文学和电影中丧失已久的乌托邦情境再现于银幕。90年代，他获得了国际知名度，并以《幽灵公主》（『もののけ姫』MONONOKEHIME，1997）创造了日本电影发行史上最高的发行收益纪录。

柳町光男（Yanagimachi Mitsuo）、中原俊、大森一树、森田芳光是80年代导演新秀中的代表人物。柳町光男以作家中上健次（Nakakami Kenji）的作品为原型，拍摄了两部风格沉着的电影。特别是《祭火》（『火まつり』HIMATSURI，1985）这部作品，以神道教的山岳崇拜和同性恋性爱为背景，描写了大规模杀戮事件，得到了很高的评价。中原俊是从日活浪漫色情片阵营出道的导演，属于日本电影史上经历过电影厂制度的最后一代人。他以细腻的角度持续描述转瞬即逝的青春期及其纪念仪式。《化妆》（『メイク·アップ』MEIKU APPU，1985）受到了费里尼的《道路》的启发，讲的是脱衣舞女与智障少年的故事；《樱之园》（『櫻の園』SAKURA NO SONO，1990）讲的则是女子高中的学生们完成毕业戏剧公演的过程。从这两部作品中可以读到他一贯表现的思想内涵之精华。大森一树在出道之初，作品风格以怀旧和悔恨情绪为底色，但他很快便告别过去，为东宝的偶像片带来一股新风。90年代，他又为《哥斯拉》系列片的重拍做出新贡献，越来越接近民族电影导演的地位。森田芳光的作品充满潇洒的幽默感和悟透人生的精神，其作品因具有失重感的中空结构而受到关注。《家庭游戏》（『家族ゲーム』KAZOKU GĒMU，1983）巧妙地将隐匿于当代日本人日常生活中对于死亡和无秩序的冲动以电影的形式表现出来；《其后》（『それから』SOREKARA，1989）是根据夏目漱石（Natsume Sōseki）的日文同名小说改编的电影，成功地在今天的背景下重新演绎了无为与倦怠的主题。

这十年中最重要的电影演员要数松田优作（Matsuda Yōsaku）。他在70年代后半期出现于角川书店制作的大片中，此后，又在村川透导演的动作片中饰演寡欲而另类的杀人者，引起人们的注意。在铃木

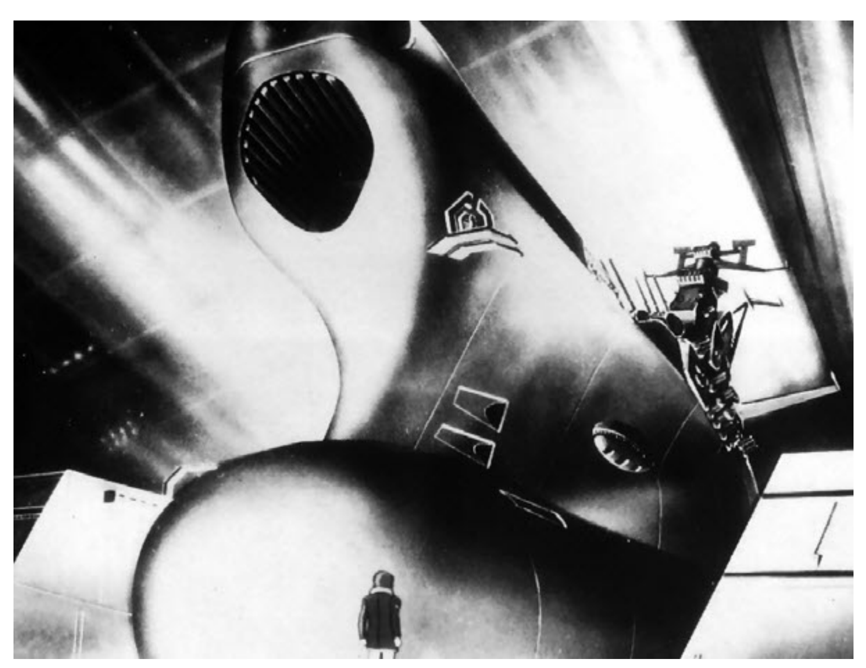
清顺的《阳炎座》和森田芳光的《家庭游戏》中，他饰演的无聊的高级游民的角色深受好评。松田优作亲自导演的动作片《阿·霍曼斯》（『ア·ホーマンス』A HŌMANSU，1986）可以说是一部极具矫饰主义风格的黑帮片。



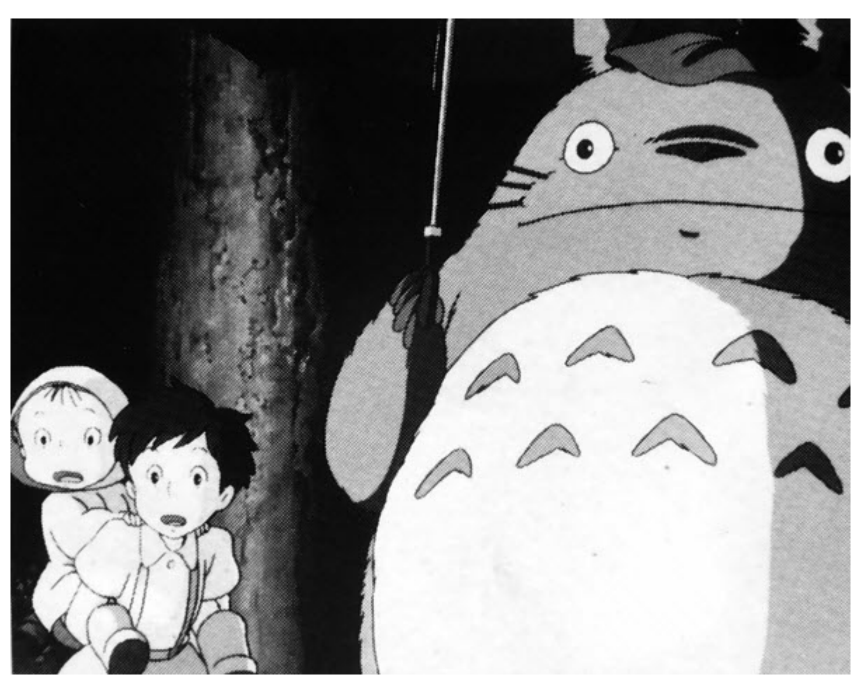
薮下泰司《白蛇传》（1958）



宫崎骏《风之谷》（1984）



舛田利雄《太空战船大和号》（1977）



宫崎骏《龙猫》（1988）

1989年，松田优作39岁便英年早逝。当时日本的年轻影迷们就像詹姆斯·狄恩（James Dean）当年去世时一样，再次体验了一个时代结束的悲痛。但这一年同时又是另外一些重大事件开始的年份。这一年北野武、濑濑敬久、阪本顺治（Sakamoto Junji），还有冢本晋也等导

演一起出道。好像是为了切换松田优作的去世，他们出现在日本电影的前台。就这样，90年代的帷幕被揭开了。

---

(1) 参见安德烈·巴赞著，小海冰二译，《什么是电影》第二卷（美术出版社，1997年），第191页。

第十一章　走向独立制作的全盛时代 1991—2000

电影泡沫的崩溃

90年代对于日本经济来说，是前所未有的持续低迷的时代。80年代后半期的“泡沫景气”一结束，企业全都缩小了经营规模，失业率一下子高了起来。雪上加霜的是，1995年发生的几个事件又给日本人留下挥之不去的心理创伤。神户市发生了前所未有的大地震；奥姆真理教在东京地铁发动毒气袭击，企图滥杀无辜；非法滞留的外国人数量猛增。这些新动向表明，多数日本人曾经认为不言自明的常识，已经无法按老皇历用下去了。这一变化虽非迅速地，但却的的确确给日本电影的本质特征带来了影响。

萧条的到来首先意味着与电影制作相关的企业撤出。西武流通集团关闭了“季节”（セゾンSEZON）系统的电影院和制作、发行公司，基本上对文化路线采取了半放弃政策。1990年，佐佐木史郎（Sasagi Shirō）等六名制片人聚在一起，发起了“隐语计划”（アルゴ·プロジェクトARUGO·PUROJIKUTO），这件事最后导致日本出现了专为独立制片人开设的电影院。但经营的难以为继使这些专业影院无可奈何地打起了退堂鼓。1982年黑泽清、相米慎二、石井聪亙（Ishii Sōgo）等导演新秀发起的“导演公司”（ディレクターズ·カンパニーDIREKUTĀZU KANPANĪ）也在1992年宣告解散。这一切，为正在崛起的独立制片人电影的未来蒙上了一层阴影。

松竹为了打破持续20年的徘徊不前，于80年代后半期以奥山和由（Okuyama Kazuyoshi）为制片人发起了“电影日本风”（シネマジャパネスクSHINEMA JAPANESUKU）路线。在这场改革运动中，北野武和坂东玉三郎等未被发现的人才终于得以拍摄自己的导演处女作。松竹原本不像东宝那样，很少有制片人的权限超过导演的情况。因此奥山和由的改革具有划时代意义。他有强烈的创作激情，在制作黛林太郎（黛りんたろうMayuzumi Rintarō）执导的《兰波》（『RAMPO』RAMPO）时，因为对该片深感不满，于是亲自披挂上阵，拍摄了同一个作品的另一个版本。1997年奥山突然离开了松竹。同一年渥美清去世，使松竹无法继续拍摄“寅次郎的故事”。松竹电影复兴的最后一个可能性至此被彻底摘除了。



黛林太郎《兰波》（20世纪90年代中期）

在国际上时来运转

不能否认，在90年代接连发生了象征日本电影复兴的若干事件。90年代年产200部左右的时代持续了一段时间，但1996年的年产量达到了289部。电影院的数量和60年代相比继续减少，但从1994年开始呈现稳中有升的趋势。1998年日本电影院总数达到了1988家。原因之一是多厅电影院的形态已经被固定下来。多厅影院本质上是电影便利店。1996年观众数量跌至谷底，为一亿一千九百五十八万人次，但此后呈缓慢恢复的态势，1998年观众人次超过一亿五千万。1997年宫崎骏的《幽灵公主》创造的票房纪录起到了一定的作用。它给发行商带来一个希望：只要片子好看，观众还是有可能回到电影院的。当然，以上的变化仅仅具有统计学上的意义。但考虑到自从1960年以来连续三十年呈持续下降趋势的数字，在绝对萧条的背景下竟出现了缓慢爬升的兆头，这个变化还是值得记上一笔的。

日本电影自50年代以来，再度在久违了的国际电影节上接连引起关注。这也是90年代日本电影的一个醒目特征。特别是1997年，甚至出现了日本电影获奖热。这一年今村昌平的《鳗鱼》（『うなぎ』UNAGI）摘得戛纳电影节大奖的桂冠，新秀河濑直美（Kawase Naomi）也在该电影节以《萌之朱雀》（『萌の朱雀』MOE NO SUZAKU）获得导演新人奖。北野武的《花火》（『HANA BI』）获得了威尼斯电影节的金狮奖。日本媒体不约而同地使用“日本电影的文艺复兴”的提法。当然围绕着“文艺复兴”是否仅能持续一年、会不会好景不长也有不同争论，但应该说走向复兴的趋势在数年之前就已经有所准备与积累了。利重刚（Rijuu Gō）、岩井俊二、林海象（Hayashi Kaizō）、是枝裕和（Koreeda Hirokazu）、桥口亮辅（Hashiguchi Ryōsuke）、青山真二（Aoyama Shinji）等最新一代独立制片人导演接连在海外电影节脱颖而出，周防正行的《谈谈情，跳跳舞》（『Shall we ダンス？』SHALL WE DANSU，1996）和押井守的《攻壳机动队》（『攻殻機動隊』KŌKAKU KIDŌTAI，1995）在美国等国家取得了发行成功。新日本电影正在崛起，世界范围的充满期望的新平台正在搭建。

在中国大陆、香港、台湾，自70年代后半期到80年代中期，相继出现了“新浪潮”或“第五代”等新电影运动，马上在国际上得到很高的

评价。进入90年代，这些地区出现了超越政治制度的差异，联手制作电影的倾向。以制作人来自台湾、导演来自香港、拍片地选在中国大陆等形式完成的大片相继在欧洲国际电影节获奖。具有讽刺意味的是，这些影片有不少是在东京洗印或做后期剪辑的。那些曾经为日活置下的设备如今被崛起的东亚电影广为利用。

东亚电影的新动向理所当然地给年轻的日本电影人带来了刺激。日本与中国的合拍电影始于1982年的《一盘没有下完的棋》（『未完の対局』MIKANNOTAIKYOKU），这部影片更多地体现了中国的主张，主要意义在于歌颂中日友好。这种电影服务于国家政治需要的做法，令人在回顾电影史的时候有某种似曾相识的感觉。而90年代金城武（Kaneshiro Takeshi）、富田靖子（Tomida Yasuko）等日本演员在香港、台湾电影中亮相，深受大众的喜爱；1997年石田理惠（石田りえIshida Rie）还主演了韩国导演金洙容（Kim Su-yeong）执导的《爱的启示录》（『愛の黙示録』AI NO MOKUJIROKU）。这一系列事件的意义迥别于前者。日本电影在整个东亚的新电影运动中虽然迟到一步，但它终于学会在更为广阔的亚洲背景下寻找自己的历史方位。



押井守《攻壳机动队》（1995）

制作公司细化分工

东宝请大森一树重拍的《哥斯拉》，大映请金子修介重拍的《加美拉》（『ガメラ』Gamera）等系列片获得了成功。特别是《加美拉》，摈弃了传统的、如同职业摔跤比赛实况转播般的怪兽打斗场面，转而采用了容易陷入恐怖梦魇的普通日本人的视角。这一手法创新给持续了四十年之久的日本怪兽电影带来革命。尽管如此，但我们已经不可能像前面章节那样，以大电影公司为单位垂直地分析90年代的日本电影了。关于90年代，我们必须部分地改变前面章节一直采用的结构。抛开制作本位格局，沿着构成一个个电影中的若干主题对电影状况进行分析，也许更加有助于我们掌握这一时期日本电影的整体情况。

与民族性他者遭遇

来自东亚电影的绝对刺激和80年代以后旅日外国人的急剧增加，给日本电影带来了前所未有的主题——与民族性他者遭遇的问题。但并非所有作品在这一点上都获得了成功。柳町光男在《关于爱，东京》（『愛について、東京』AI NI TSUITE TŌKYŌ，1992）中，客气地表达了日本人对旅日中国人的共同感受，但作品内涵始终没有突破日本人自以为是的主观想象。在《沉睡的人》（『眠る男』NEMURU OTOKO，1996）中，导演小栗康平（Oguri Kōhei）不考虑剧情需要，一味地邀请印度尼西亚和韩国的一流演员，将他们放在和他们毫无关系的、抽象的舞台装置上，这表明导演并不接亚洲现实的地气，只是在陈旧观念中机巧地簇拥起他者，完全沉湎在一种意淫的自我陶醉当中。

但是比他们更加年轻的一代人山本政志和冢本晋也，在面对他者的观念时持有极为激进的姿态，而且毫不畏惧地将这一姿态展现在他们的电影中。在山本政志的《狐朋狗党》（『てなもんやコネクション』TENAMONYA KONEKUSHON，1990）和《垃圾食品》（『ジャンクフード』JANKU FŪDO，1998）中，东京、横滨、香港的地域背景完全模糊，被放在同等的序列中加以描写，在这些被褪去了庞大国家权力背景的城市中，不得已一直四处流浪的小人物上演着热闹的喜剧。冢本晋也则超越了与民族性他者遭遇的问题，以怪异的寓意描绘了如今不得不面对的人非人的状况。《铁男》（1989）和《子弹死跳舞》（『バレット·バレー』BARETTO BARĒ，1998）中，主人公都是普通的小人物，平时总是遭受攻击的角色，由于偶然的机缘，他突然变成金属怪物或枪械爱好者，最后和自我化身的怪物惨烈地决一雌雄。冢本晋也生来具有的那种怪异的想象力，使他立刻得到国际性名声，成为颇受一部分固定观众崇拜的个性导演。



冢本晋也《子弹死跳舞》（1998）

其实遭遇他者的问题并非是从大批打工的外国人进入日本才开始。历史上曾经是日本殖民地的朝鲜半岛及济州岛出身的人，以及这些人的后代在日本大约有60万到80万。他们直到今天仍然没有得到战后补偿和选举权，而且生活在日本还要忍受各种歧视与不公。战后日本的电影作家当中，除了内田吐梦、今村昌平、大岛渚等少数有勇气的人之外，多数人对于这些民族少数派的境遇都三缄其口。东映的某些义侠片和纪实风格的电影，打着娱乐片的旗号，事实上在片中表现了对民族少数派的痛切的共鸣——尽管这一点不了解情况的普通观众完全被蒙在鼓里。然而，很少有旅日韩国人亲自将自己所面临的状况作为日本电影中的一个问题提出来。80年代为角川书店拍偶像电影的崔洋一在他的《月出何方》（『月はどっちに出ている』TSUKI HA DOCCHI NI DETEIRU，1994）中第一次正面触及了这一问题。片中酒吧的女主人是一位小时候躲过济州岛屠杀来到日本的朝鲜人，电影喜剧性地、大胆地描写了女主人和她的儿子，还有菲律宾女招待之间发生的故事。崔洋一的老师大岛渚经常关注韩国的问题，而崔洋一也对现在日本的边缘之地冲绳特别偏爱，共拍了四部以冲绳为背景的电影。



崔洋一《月出何方》（1994）

记忆与怀旧

后现代主义思维，在80年代的日本首先被理解为最新流行的现代主义的变体。小津安二郎和黑泽明等巨匠的时代已经一去不复返了。今后，将不再有任何新东西被创造出来。唯一的可能似乎只有对经典作品的援引或借用。在受这种思潮影响的导演当中产生了这样一种倾向：他们追寻过往的电影史记忆，透过对这些记忆碎片的拼接寻找支撑自己作品的根据。最典型的人物要数在80年代的章节中提到过的伊丹十三。这种倾向产生的背景是象征电影观念不言自明的制片厂体系已经土崩瓦解。在此之后想要拍电影的人，只好在过去的纷乱碎片中摸索前行，并亲手构筑电影的观念。

90年代，电影迷们作为特权体验、炫耀电影史记忆的感觉已经烟消云散。录像带的绝对普及，令所有电影体验都变得平淡、凡俗，那种因某部电影的记忆激发出拍片激情的想法本身已经被置于相对性地位。60年代曾经存在的、古典意义的电影迷激情已经是明日黄花，剩下的只是不可能有的怀旧和年少者以此为噱头的装腔作势。电影评论呈现出“宅文化”特点，整体水平走向低迷。

新一代导演们要从电影史记忆的观念中完成自我解放，这一观念曾经束缚了整个80年代。周防正行首先在《变态家族：长兄的新娘》（『変態家族·兄貴の嫁さん』HENTAIKAZOKU ANIKI NO YOMESAN，1983）中尝试了十分危险的恶搞：让小津安二郎电影中的人物表演近亲相奸。进入90年代，他以寺庙、相扑、国标舞等对于今天日本年轻人略显过时的主题，拍摄了若干轻松明快的喜剧。特别是《谈谈情，跳跳舞》，以轻快的情节剧风格，表现了生活在当代社会的白领们怀有的小小希望。30年代松竹设计的小市民电影最为理想的形态，就这样在六十年后的今天得以实现。

押井守与黑泽清是出于对戈达尔的着迷而开始拍电影那一代人的代表人物。动画片导演押井守，其资质和先行者宫崎骏形成鲜明对照。宫崎骏是战后民主主义背景下成长的一代，他的作品始终坚持环保主义的启蒙路线，通过《龙猫》（1988）和《幽灵公主》（1997）赢得了日本国民的喜爱。与其相反，押井守在他的两部曲《机动警察帕特雷伯》（『機動警察パトレイバー』KIDŌKEISATSU

PATOREIBĀ，1989—1993）中，始终以否定日本战后社会的人物为主人公描绘近未来的世界。《攻壳机动队》（1995）则在世界末日的气氛中，讲述了由于科技的发达人变成非人的危险瞬间。黑泽清在流水线电影已经绝迹的90年代，有意识地继续使用人们认为早已过时的流水线速度大量拍片，以批评家的眼光重新认识好莱坞已经高度程式化了的恐怖片和侦探片两种类型片，并以此风格拍摄他自己独特的作品。他的《救赎》（『CURE キュア』CURE KYUA，1997）和《超凡神树》（『カリスマ』KARISUMA，1999）直言不讳地反映了奥姆真理教洗脑和滥杀无辜等恐怖勾当给日本人留下了多么严重的精神创伤。

然而在导演当中，以积极的方法吸收怀旧情感拍摄自己独特风格电影者也不乏其人。市川准心怀对小津安二郎和木下惠介等人的“经典而好看日本电影”的向往，通过《公司故事》（『会社物語』KAISHA MONOGATARI，1988）和《东京夜曲》（『東京夜曲』TŌKYŌ YAKYOKU，1997）等影片表现了东京中产阶级的无所附着。坂东玉三郎本人是出色的歌舞伎演员，但他在《外科室》（『外科室』GEKASHITSU，1991）和《梦之女》（『夢の女』YUMENO ONNA，1993）中绝好地重现了泉镜花所代表的新派世界。从衣笠贞之助到长谷川一夫、花柳章太郎（Hanayagi Shōtarō），在每一个时期，日本电影都得到过同时代一流男旦（女形ONNAGATA）的不同支持。坂东玉三郎可以说代表了这一传统的新发展。他甚至还在丹尼尔·施密特（Daniel Schmit）和安德烈·瓦依达（Andrzej Wajda）的电影中担纲主演。



黑泽清《救赎》（1997）



黑泽清《超凡神树》（1999）



周防正行《谈谈情，跳跳舞》（1989）

北野武事件

北野武的出现是一个事件，明白无误地表明了90年代日本电影的巨流涌动。这位相声演员以类似兰尼·布鲁斯（Lenny Bruce）的反人道主义的刻薄言论引起人们注意。早在大岛渚1983年拍摄的《战场的快乐圣诞》（『戦場メリークリスマス』SENJŌ MERĪKURISUMASU）中，他就作为一名个性独特的演员崭露头角。1989年，他以动作片导演的身份完成了极具个人风格的处女作《凶暴的人》（『その男、凶暴につき』SONO OTOKO KYŌBŌ NI TSUKI）。他在暴力场面中排斥任何伤感，擅长描写在日常生活中突然发生的惨祸。在《奏鸣曲》（1993）这部作品中，他的恋尸癖般的欲望伴随着孩子一样的游戏性强烈地表现出来。但是到了90年代后半期，以冷酷著称的北野武在他的电影世界里增添了一丝伤感，《花火》（1997）和《菊次郎的夏天》（『菊次郎の夏』KIKUJIRŌ NO NATSU，1999）中，他给人的印象是就人的孤独与救赎的问题不断试错。紧接着北野武出现的阪本顺治，通过其动作片令人强烈地感觉到大阪的民族多元性，给人们留下强烈印象。

90年代流水线电影不复存在了。于是就像要填补这项空白一样，不待在电影院上映，直接制作出来便用于出租录像带系统的动作片形成了一个新的类型。这就是东映的“V电影”系列片。这些用于录像带出租的电影制作费用低，生产周期短，在这一领域出现了动作片导演新秀望月六郎（Mochiduki Rokurō）和三池崇史（Miike Takashi）。



北野武《奏鸣曲》（1993）

在结束本章之际，还要提一提90年代中期闪亮登场的导演。岩井俊二原本是电视导演，后改行拍电影，其抒情风格深得年轻人喜爱。《情书》（Love Letter，1995）从基耶斯洛夫斯基的《两生花》中巧妙地截取、借用了天主教精神。《燕尾蝶》（『スワロウテイル』SUWARŌTEIRU，1996）以民族多样化的东京为主题，片中几乎所有人物都讲中国话，这一奇妙的构思引起了广泛关注。但这部电影其实只是做足了表面文章，完全回避了山本政志和濑濑敬久电影中对日本这一观念本身进行拷问那样的机会。是枝裕和在《幻之光》（『幻の光』MABOROSHI NO HIKARI，1995）和《下一站，天国》（『ワンダフルライフ』WANDAFURU RAIFU，1999）中对日本人的生死观给予新的关注。还不清楚的是，这一动向是以内在化的东方主义告终，还是会进一步发展，比如像韩国的裴镛均（Bae Yeong-gyun）那样上升到形而上的思考。河濑直美以自己的作品《萌之朱雀》（1996）脱颖而出，是最年轻的纪录片作家。她不再像小川绅介或土本典昭那样，对反抗国家、清算历史等问题毫不关心，只是把视野限定在与自己身边的人进行交流的过程。岩井俊二、是枝裕和、河濑直美们的共同倾向是拒绝宏大叙事，在最低限的思维中维护（而不是确立）自己的世界。他们十分幸运，在日本电影史上这还是头一回，刚拍出一部片子就径直走上国际舞台。

第十二章　拍片泡沫中的日本电影 2001—2011

日本电影的沉没

新世纪头一个十年是一个混乱的时代。日本社会未能实现经济复兴，奥姆真理教问题的本质也未能得到阐明，而停滞状态就这样持续了下来。朝鲜绑架日本人的问题终于得到证实，但同时总理大臣坚持参拜靖国神社，加深了日本与东亚各国之间的外交孤立。为这十年做了最好注脚的影片，当属当年的大片《日本沉没》（『日本沈没』NIHON CHINBOTSU，1973）的同名重拍作品（樋口真嗣，2006），以及河崎实（Kawasaki Minoru）对这部经典作品的恶搞之作《日本以外全部沉没》（『日本以外全部沈没』NIHON IGAI ZENBU CHIBOTSU，2006）。不久这一预言在2011年3月11日部分应验。本章将讨论到这起事件发生为止的11年日本电影。

进入21世纪头一个十年，电影评论家已经无法掌握同时代的全部日本电影，观众们也对应该以什么为基准选看电影全然不得要领。只有电视机里的电影预告宣传在人们耳边执着地反复鼓噪。尽管电影研究在大学正式起步，但研究者无人参与现实的电影制作。那些自诩为法国式作者主义立场的媒体评论员几乎不留任何痕迹地消失了踪影。围绕电影的讨论，或者演变为匿名发表的稚拙的观后感式的文章，或者将对电影的细节进行的数据统计误以为评论加以发表。任何电影研究都无法超越这样一种颓废的局面。阿猫阿狗都可以通过互联网谈论电影，但这些私语早已无人倾听。



宇惠和昭《达令是外国人》（2010）

随着媒体形态与新技术的发展，普通人接近电影的方法在这十年中发生了深刻的变化。从进电影院到看录像带，进而看DVD，看蓝光，直到从网络直接下载，原本叫作“影片”的内容产品目不暇接地变幻着承载媒体，丧失了原有的质感和非日常性。全球化这一世界性同质化运动使日本与外国的差异不再有意义，所有的人都失去了可以隐居的空间。尽管如此，宇惠和昭（Kazuaki Ue）拍摄的《达令是外国人》（『ダーリンは外国人』DARIN WA GAIKOKUJIN，2010）等落后于时代的喜剧在日本还是火爆一时。日本电影不再关注“日本人是什么”这样的主题，零星的喜剧片使人们完全沉湎于一种犬儒主义氛围。因此，日本电影无力与体现了“何谓韩国人，何谓韩国历史”等强烈的主题意识的韩国电影过招，接连丧城失地。不断生产出来的单讲日语的日本电影，只是以日本人为目标观众，变得越来越内向。

数字电影的普及，从原理上使我们已经不再能够将这些作品称作传统意义的“影片”了。它可以是“录像带”，可以是“影像数据”“内容产品”，却迥异于过去110年里人类制作的“胶片电影”。YouTube、niconico等网站早已将电影院拆成废墟。计算机合成技术的加盟，使得日本电影的画面在熟练的美术监督缺位的情况下演变出轻薄且平淡无奇等特征。

制作形态的变化

奇妙的是这一时期的电影产量出现了泡沫化现象。20世纪末电影产量跌至年产200部，但进入新世纪头一个十年呈现出企稳向好局面，2006年影院公映的电影达到417部。如果加上未能通过电影伦理审查的低预算录像作品，这一年制作的日本电影远远超过700部。对观众层进行的分析表明，进口电影人气下降，国产电影观众回升。国产片的市场份额2002年跌至27％的谷底，而且前十名排行中前五名竟是面向儿童的作品。此后这一百分比逐年反弹，2006年国产片票房时隔21年首次超过进口片。这种“进口片下降、国产片回升”的现象，反映了上映欧美艺术电影的小影院接连倒闭与好莱坞电影的一蹶不振等时代大背景。

到了21世纪头十年的后半期，东宝公司票房一马当先，达到了东映公司和松竹公司两家票房总额的两倍。东宝的大卖之作采用了“制作委员会模式”。这一模式的主体是电视台和广告公司，出版原作小说的出版社也加盟其中。面对东宝这一多点市场战略，其他以自家为主拍片的公司也纷起效法。于是，为了揽到最广泛的观众层，市场上争奇斗艳的作品无一不精心调整剧本，力图照顾所有观众需求，不让任何人吐槽。电视台通过炒作推出自己旗下的影视明星，片中演员则在电视节目中作为嘉宾出场，每部电影无一不在事前炒作上下足赌注。只是这样一来的代价是作品千篇一律地变得平淡无奇，标榜“纯爱”“感动”的廉价剧情片大量充斥市场。

至于上映状况，多厅影城以堪比便利店的速度快速蔓延，电影的数字化势不可挡。单看银幕块数的增长，2006年日本全国银幕已经超过3000块，好像又回到了20世纪70年代的水平。只是几乎所有的多厅影城都实现了数字化，接触从前胶片电影的机会反而越来越少。

小影院持续衰退。经典作品影院陷入困境。电影观众老龄化。1972年创刊的城市杂志《琵亚》2011年宣告休刊。这些接二连三的现象的后果是越来越多的年轻人不再看电影。看电影的人则习惯于躲在家里通过电视画面看DVD，一代从不进影院的影迷群体出现了。一个新现象是地方合作拍片的电影中介机构日渐普及，一批地方题材电影异彩纷呈。

剧情片与历史认识

20世纪90年代完成的几部优秀作品带动的乡愁情感，在21世纪最初十年里以极为商业化的形式被发扬光大，并因此成为催生热卖大片的契机。

2005年由山崎贵（Yamazaki Takashi）执导的《三丁目夕阳永不落》（『ALWAYS 三丁目の夕日』ALWAYS SANCHŌME NO YUUHI）以及2007年由松冈锭司（Matsuoka Jōji）执导的《东京塔，我与妈，有时再加上老爸》（『東京タワー オカンとぼくと、時々オトン』TŌKYŌTAWĀ OKAN TO BOKU TO TOKIDOKI OTON）等剧情片都是追忆进入高速增长期不久的东京，并试图利用电脑画面合成技术重现当年繁荣。过去的时代因为一去不复返而备受美化，而昭和时期的社会矛盾与政治难局在片中被谨慎地排除干净。这种退步倾向，在泡沫经济崩溃以后受困于无休止的、严重停滞的日本社会背景下，得到了观众的支持。行定勋（Yokisada Isao）执导于2004年的《在世界的中心呼唤爱》（『世界の中心で、愛をさけぶ』SEKAI NO CHUSHIN DE AI WO SAKEBU），与上述两部作品相比，怀旧的时间跨度要短得多，却将失落与怀念的情感作为一种纯粹的东西加以提示，讴歌其美好，这一点是一脉相承的。随着多厅影院在全国各地全覆盖铺开，土井裕康（Doi Hiroyasu）导演的《现在很想见你》（『いま、会いにゆきます』IMA AI NI YUKIMASU，2004）和大谷健太郎（Ootani Kentarō）导演的《娜娜》（『娜娜』NANA，2005）等为女性观众量身定做的纯爱题材、少女题材电影风靡一时。这些作品拒绝直面“日本人是什么”的主题，只是表达感伤的情绪。这一点，与同时代的韩国电影形成了鲜明的对照。韩国的新浪潮电影，看上去具有娱乐片的所有要素，骨子里却认真地直面着“什么是韩国”“什么是韩国人”这样的问题意识。



李凤宇、井筒和幸《无敌青春》（2004）



行定勋《在世界的中心呼唤爱》（2004）



李凤宇、李相日《扶桑花女孩》（2006）



土井裕康《现在很想见你》（2004）

剧情片往往采取封存与掩盖历史的策略，但仍有为数不少的作品中流露出将过往的历史延伸到现实的时间轴上重新结构的顽强意志。李凤宇（Lee Bong-ou）制作、井筒和幸导演的《无敌青春》（『パッチギ！，PACCHIGĪ』，2004）、《无敌青春之爱与和平》（『パッチギ！LOVE＆PEACE』，2007），描写了成天到晚斗殴不止的朝鲜学校的少年，并将一位隐瞒了旅日韩侨身份而成功成为一线演员的少女设定为影片的主角，尝试了将那些战后被推向日本社会边缘的少数

族群的真实境遇作为电影的主体加以关注。李凤宇此后又将镜头对准报废的福岛煤矿矿区，拍摄制作了《扶桑花女孩》（『フラガール』FURAGĀRU，李相日Lee Sang-il，2006），讲述了一个试图将夏威夷的草裙舞引进矿区实现小城转型的故事。

女导演大量涌现

在这之前日本电影界在故事片领域鲜有女导演。沟口健二的助手坂根田鹤子（Sakane Taduko）于1936年执导了《初姿》（『初姿』HATSUSUGATA）之后很久，经历了多年演员生涯的田中绢代于20世纪50年代到60年代执导了六部故事片，之后便一直没有后续作品问世。偶尔出现一位颇有知名度的女演员拿起导演话筒，周围都是对“女性风格”的过度期待，基本上一曲即成绝响的荒凉景象一直持续着。女导演背着“女性”的标签，受到社会对“女性风格作品”的期待，并因此遭受事与愿违的挫折。

但有一个例外。那就是不得不以低预算快速生产的桃色片领域。滨也佐知（Hamano Sachi）从20世纪70年代直到现在，导演了三百余部电影。20世纪80年代就以不可撼动的实力派地位发挥其作用的她，通过《第七官界的彷徨：寻找尾崎翠》（『第七官界彷徨：尾崎翠を探して』DAI NANA KANKAI NO HŌKŌ：OSAKI MIDORI WO SAGASHITE，1999）和《蟋蟀女孩》（『こほろぎ孃』KOOROGI JŌ，2006），完成了向战前小说家尾崎翠的想象世界的迅速接近。不过女性评论家对桃色片起初抱有强烈的偏见，因此她的电影热情得到公正的认可是相当晚的事情了。

从1997年河濑直美在戛纳电影节上获得新锐导演奖那一刻起，风向开始一点点发生变化。在此之前并非电影爱好者的二三十岁一代的女性陆续开始拍摄电影。进入新世纪头一个十年以后，这一势头急速转强，2003年、2004年大批女性完成了导演处女作。不过她们可不能被称作像前面我们提到的坂根或田中那样的“女导演”。她们对女性这一性别应有的责任和自尊心几乎全不介意，也和上一个时代电影青年那种对电影难以自拔的深沉感全不搭界。她们给人的强烈印象是：作为表现自我最合适的手段，正好一个叫作电影的媒体就在手边，顺手提起就是。她们的偶像既非莱妮·里芬斯塔尔，也非阿涅斯·瓦尔达（Agnès Varda）。这些“女性导演”心仪神往的是索菲亚·科波拉（Sofia Coppola）。

井口奈巳（Iguchi Nami）2004年执导的《犬猫》（『犬猫』INUNEKO），描写了两个爱恨交加的闺蜜生活在一起，同时争夺一

个男友的故事，将关注的目光投向不共戴天与如漆似胶交织在一起的日常生活。唯野未步子（Tadano Miako）的《三年身孕》（『三年身籠る』SANNEN MIGOMORU，2005），描写了一位孕妇盯着有外遇的丈夫，到了临盆也不分娩，一直怀孕三年的故事。荻上直子（Ogikami Naoko）的《海鸥食堂》（『カモメ食堂』KAMOME SHOKUDŌ，2005）讲的是独身一人来到赫尔辛基的日本女性，通过开餐馆招来其他女性。这个故事描述了女人们彼此照应，进行心理疗慰的过程。这些导演构筑的世界，无一不是靠着看似寻常的亲密营造出来的小圈子，其共性是具有非社会性的特点。在闺蜜们如胶似漆的表象世界里，毫无来自男性的他者视角置喙的余地。

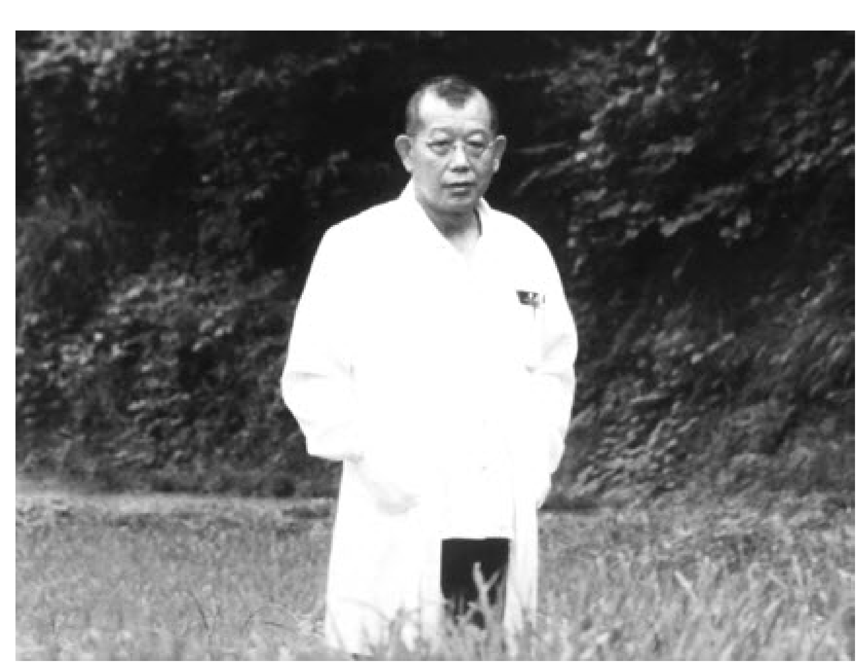
蜷川实花（Ninagawa Mika）的《樱花乱》（『さくらん』SAKURAN，2007），透过金鱼缸扭曲的玻璃描绘了江户时代的花柳世界——游廓，将绚烂豪华的虚构空间营造出一种独特的“刻奇”（Kitsch）情趣。她在后来又执导了《狼狈》（『ヘルタースケルター』HERUTĀSUKERUTĀ，2012），将这种“刻奇”情趣进一步发挥出怪诞的腐臭气息。此外，吉行由实（Yoshiyuki Yumi）以选美为题材的作品《桃小姐：巨乳甘美如桃》（『ミス·ピーチ 巨乳は桃の甘み』MISU PĪCHI KYONYUU WA MOMO NO AMAMI，2005）推出后便一发而不可收，一系列巨乳题材作品呈现出快活、风骚的闹剧风格。



荻上直子《海鸥食堂》（2005）



西川美和《摇摆》（2006）



西川美和《亲爱的医生》（2009）



蜷川实花《狼狈》（2012）

在众多女性的导演中一枝独秀的当属西川美和（Nishikawa Miwa）。她在《蛇草莓》（『蛇イチゴ』HEBI ICHIGO，2003）中描写了在照看老人的过程中萌生的杀机之后，又在《摇摆》（『ゆれる』YURERU，2006）中讲述了一个更为复杂的故事：兄弟争夺情人，哥哥成了杀人犯进监狱服刑，刑满释放后和弟弟和解。在此过程中展示了她在巧妙驾驭剧本和导演方面的才华。《亲爱的医生》（『ディア·ドクター』DIA DOKUTĀ，2009）描写了一个住进人口过疏地区的无医村里的冒牌大夫，和对他羡慕不已的高龄村民与之展开的交流。包括人的卑微之恶与虚荣、怯懦在内，对人性中的一切均给予肯定的导演立场，使西川的影片成为具有说服力的作品。

在目前阶段，女性导演完成的作品还是鱼龙混杂的状态，将有一个自然的大浪淘沙的过程。这里只想讨论一下，为什么在21世纪头一个十年里如此大量地涌现出一批女性导演的原因。而且同样的情形也同时在韩国发生了。

第一个原因是20世纪90年代的小影院热使得电影作为自我表达的手段给女性观众留下了深刻的印象。这一时期男性将DVD带回家中欣赏，而女性则开始自觉选择一个人走进影院观赏电影。第二个原因，好像为了满足她们自我表达的欲望，琵亚电影节（ぴあフィルムフェスティバル，PIA FESUTIBARU）和电影美学校积极地在女性中发现新锐导演。第三个原因，和从前相比，摄影机的轻量化和后期制作的数字化使得摄影和剪辑变得难以置信地容易起来。当高质量的高清摄

像和电脑剪辑软件结合起来，个人制作电影就不再是难事。第四个原因，也是最为重要的一点，那就是长期以来以男性为中心的电影制作体制缓慢且不容逆转地走向解体。正是在这样的背景下，21世纪的头一个十年里，日臻成熟的社会文化条件逐渐让年轻的女性获得了轻而易举地导演电影的机会。



滨也佐知《第七官界的彷徨·寻找尾崎翠》（1999）



蜷川实花《樱花乱》（2007）

日式恐怖片的成熟

受歌舞伎和落语的强烈影响，日本电影自战前就有描写幽灵或怪诞事件的电影类型。20世纪90年代开始兴盛，在21世纪头一个十年里走向成熟的一系列恐怖电影，与过往基于心理性因果关系或道德意识的怪诞电影划出一道界线，创造出前所未有的新式惊怵效果。此类恐怖类型电影被直言不讳地称作“日式恐怖片”（Jホラー，JEIHOORĀ）。

“日式恐怖片”起初作为面向录像带租赁市场而不在影院公映的录像作品或地方电视台制作的怪诞电视剧，具有以极低预算制作的特点。1992年制作的《真实的恐怖故事》（『本当にあった怖い話』HONTŌNI ATTA KOWAI HANASHI）当属其滥觞。不久此类作品进军普通的故事片市场，形成了十分另类的电影类型。这些作品又被韩国和好莱坞拿去翻拍，在包括东南亚的广大地区产生了不小的影响。电影中出现的都是些十分边缘的空间世界：废弃的工厂、幽暗的水塘边、学校的公共厕所。存在于封闭场所的记忆，完全无视血缘或社会地位，疯狂与憎恶击鼓传花般传染给下一个人。日式恐怖片顽强地反复呈现这样的主题，热衷于描写在日常生活的延长线上出乎意料地出现的裂痕。

打开此类类型片市场的旗手是制片人一瀬隆重（Ichige Takashige）和编剧小中千昭（Konaka Chiaki）、高桥洋（Takahashi Hiroshi），他们一致拒绝那种出现于搞怪吓人的舞台装置上有着怪物般长相的幽灵。因此他们总是聚焦于这样的问题：如何用人的自然的身体表现出非人的东西；不靠花里胡哨的化妆和后期的剪辑技巧，而将存在于人们眼前的物理性实体作为事实本身，描写出难以逃脱的恐怖。自然，幽灵不具有人类可以理解的内在人格，贯穿始终的行为只是某种实际存在。我们在这里列举几位代表性导演和他们的作品。

中田秀夫（Nakata Hideo）在《女优灵》（『女優霊』JOYUUREI，1996）中描写了一个从制片厂发现的尚未显影的胶片中爬出的幽灵，在《午夜凶铃》（『リング』RINGU，1998）中，他让一盒充满谜团的录像带成为主要道具，任何一个看过录像带内容的人一定离奇地死于非命。他一发而不可收，顺着这一思路完成了《鬼水

怪谈》（『仄暗い水の底から』HONOGURAI MIZU NO SOKO KARA，2001）。他的作品有一个共同之处，那就是幽灵都从影像媒体里爬出。对于在制片厂体制内学习过的最后一代人，中田秀夫的《女优灵》正是献给制片厂体制的一曲挽歌，《午夜凶铃》则是对摄影机必须总是按照摄影者的意图而动作这样一种以人为中心的思想的批判。在他的这部电影里，无意中被拍到的幽灵，从电视屏幕中爬出，扑向正在看录像画面的观众。

黑泽清宣称，“所有的电影本质上都是恐怖片”。[1]他在《分身》（『トッペルゲンガー』DOPPERUGENGĀ，2003）和《呼喊》（『叫』SAKEBU，2007）等作品中，尝试着与恐怖片的悬疑感与神秘感保持了微妙的距离。带着对既成类型片的批判意识，将这部作品打造成披着恐怖片外衣的喜剧片。



中田秀夫《鬼水怪谈》（2001）

日式恐怖片的第二代旗手是清水崇（Shimizu Takashi）。他在上一代构筑的话语体系上进行革新，推动了这一电影类型的革新。《咒怨剧场版》（『呪怨劇場版』JUON GEKIJŌBAN，2003）中，尽管影片描写了一处鬼宅，但观众却看不到恐怖的幽灵出场。观众的恐惧来自剧中因近距离目击幽灵而被吓到的出场人物的动作。毫不介意地突破以往的禁忌，设计了幽灵的主观镜头，隔着幽灵的肩头安排机位。《稀人》（『稀人』MAREBITO，2004）中，一个总是带着摄像机的人，为了感受人在自杀之前所体验的巨大恐怖，多次冒险来到地下世界，他向来自自己深层心理的少女请求拍摄自己的死亡瞬间。这部电影中一以贯之的是这样一种认识：人的主体性自我，不过是多重影像作为媒介才形成的一种现象而已。



清水崇《稀人》（2004）



清水崇《咒怨剧场版》（2003）

与好莱坞或东南亚的恐怖电影进行比较，就会发现日式恐怖片的独特定位。它不以基督教或佛教等特定的宗教性意识形态为背景，制作过程中尽可能将残虐场面或暴露场面压至最少。日式恐怖片毫无疑问，远离那种接连不断的过分尖叫。在剪片环节中最为重视的是效果音与物理音产生的间隙节奏。这一点与从能乐到武满彻（Takemitu Toru）音乐所贯穿的日本美学不能说没有关系。日本电影就这样，透过往往被人低看一等的恐怖片类型，展现日本文化的独特本质。

历史封印的祛魅

最后，介绍一些导演所做的若干尝试——他们一直敏锐地守望着战后日本社会遗留下来的种种矛盾。崔洋一的《血与骨》（『血と骨』CHI TO HONE，2004）将镜头对准从济州岛乘船来到大阪的一户朝鲜工人家庭，描写了父与子因爱恨交加而炽烈地暴力相向这一主题。三池崇史在《日本黑社会》（『日本黒社会LEY LINES』NIHON KUROSHAKAI，1999）和《漂流街》（『漂流街THE HAZARD CITY』HYŌRYUUMACHI，2000）中，描写了从中国回国的战争孤儿以及外国打工者沦为无赖苟活于日本社会底层的状况。在《极道黑社会》（『極道黒社会RAINY DOG』GOKUDŌKUROSHAKAI，1997）和《来自天国的男人们》（『天国から来た男たち』TENGOKU KARA KITA OTOKOTATI，2001）中，他描写了轻而易举地越境到东南亚，对日本嘲弄不已的家伙们的故事。濑濑敬久在他长达四个半小时的《天堂故事》（『ヘヴンズストーリー』HEVUNZUSUTŌRĪ，2010）中，讲述了一群丧失了故乡观念的日本人的故事。他们生活在化作废墟的公寓楼群中，不停地以憎恶与复仇反复过招。这些导演都在20世纪80年代到90年代，拍过多部成人电影、桃色电影、录像电影，并且都在进入21世纪头一个十年后，将镜头转向日本战后史的遗留问题，导演了多部作品。不过其中最为大放异彩者，当属因作为铃木清顺的制片人而名闻天下的荒木源次郎（Araki Genjirō）导演的《赤目四十八瀑情死未遂》（『赤目四十八滝心中未遂』AKAME SHIJUUYATAKI SHINJUU MISUI，2003）。这部电影拍得十分厚重，在当时充斥轻浮的电影泡沫的环境中显得与众不同。该片将社会最底层人们像是命该如此地承受着的强烈的虚无与情感鲜活地呈现出来，是对20世纪60年代末以后日本人避而不谈的令人生厌话题的总盘点。



三池崇史《日本黑社会》（1999）



黑木和雄《我的广岛父亲》（2004）



黑木和雄《纸屋悦子的青春》（2006）



崔洋一《血与骨》（2004）



新藤兼人《一张明信片》（2011）

老一代人中，新藤兼人与黑木和雄拼出人生中最后的光和热，在晚年的最后几年里接连不断地推出新作。差不多每一部作品都是围绕着普通百姓的战争体验而展开的。新藤兼人在《猫头鹰》（『ふくろう』HUKURŌ，2003）和《一张明信片》（『一枚のハガキ』YICHIMAI NO HAGAKI，2011）中，成功讲述了战后从中国东北遣返者买春、诈骗、杀人的经历，以及围绕着征兵令展开的令人发噱的命运故事。他影片中刻画的人物一以贯之地具有反国家、反权力的特点。而黑木和雄通过《美丽夏天之雾之岛》（『美しい夏キリシマ』UTSUKUSHĪ NATU KIRISHIMA，2002）、《我的广岛父亲》（『父と暮らせば』CHICHI TO KURASEBA，2004）、《纸屋悦子的青春》（『紙屋悦子の青春』KAMIYA ETSUKO NO SEISHUN，2006）三部曲，生动地演绎了战败之前日本人整洁朴素的日常生活，是献给那一代人的安魂曲。吉田喜重在《镜中的女人》（『鏡の女たち』KAGAMI NO ONNATACHI，2002）中，以悲剧的风格讲述了在广岛遭核辐射的三代女性对过往的公开与否认。

21世纪头一个十年里日本电影的另一个特征是对1968年以后的政治动乱表现出迎面反思的意志。足立正生20世纪70年代离开日本电影界，专门制作关于巴勒斯坦解放事业的新闻电影。2000年他返回日本，以一部《幽闭者——恐怖分子》（『幽閉者TERORISUTO』YUUHEISHA TERORISUTO，2006）回归电影圈。这部电影以日本赤

军士兵冈本公三为原型，描写了此人的狱中生活。不过，这一时期主张以更大的尺度反思历史的导演，是足立正生的盟友若松孝二。若松完成了《联合赤军实录：通往浅间山庄之路》（『実録·連合赤軍：あさま山荘への道程』JITSUROKU RENGŌSEKIGUN：ASAMASANSŌ E NO MICHI，2007）、《11月25日自决之日：三岛由纪夫与年轻人们》（『11·25自決の日 三島由紀夫と若者たち』ICHĪCHI NIJUUGO JIKETSU NO HI MISHIMAYUKIO TO WAKAMONOTACHI，2011）等系列作品，通过描述联合赤军殴打同伙致死以及三岛由纪夫的切腹自杀，审视了共同体内部发生的死亡，公开了他们的意志至今仍被隐瞒的现状。

再列举几位在21世纪头十年里留下显赫业绩的中坚导演及其作品。石井隆对魔性女人的迷恋一发而不可收，拍摄了《花与蛇》（『花と蛇』HANA TO HEBI，2003）和《裸体之夜：掠夺狂爱》（『ヌードの夜/愛は惜しみなく奪う』NUUDO NO YORU AI HA OSHIMINAKU UBAU，2010）。盐田明彦（Shiota Akihiko）通过《害虫》（『害虫』GAICHUU，2002）和《金丝雀》（『カナリヤ』KANARIA，2004），以易受攻击性为主题，聚焦于孩子们中间发生的政治行为。是枝裕和每一部作品都会改变其电影类型和创作风格。他野心勃勃，似乎要回答电影本体到底是什么。《无人知晓》（『誰も知らない』DARE MO SHIRANAI，2004）描写了家庭解体之后孩子们的生存策略；《空气人偶》（『空気人形』KUUKI NINGYŌ，2009）则描述了充气美女获得生命之后发生的喜剧。青山真治（Aoyama Shinji）通过《尤里卡》（『ユリイカ』YURĪKA，2000）、《神呀神！你为何离弃我？》（『エリ、エリ、レマ、サバクタニ』ERI ERI REMA SABAKUTANI，2005）探讨了一个严肃的主题，即永远在彷徨路上的日本人是否具有从内部恢复的可能性。在影片中设置极为喧嚣的舞台装置，富有喜感地将人与人之间纠缠于卑微欲望的琐碎关系收入镜头的当属园子温（Sono Sion）。其代表作品是《爱的曝光》（『愛のむき出し』AI NO MUKIDASHI，2008）和《纪子的餐桌》（『紀子の食卓』NORIKO NO SHOKUTAKU，2005）。

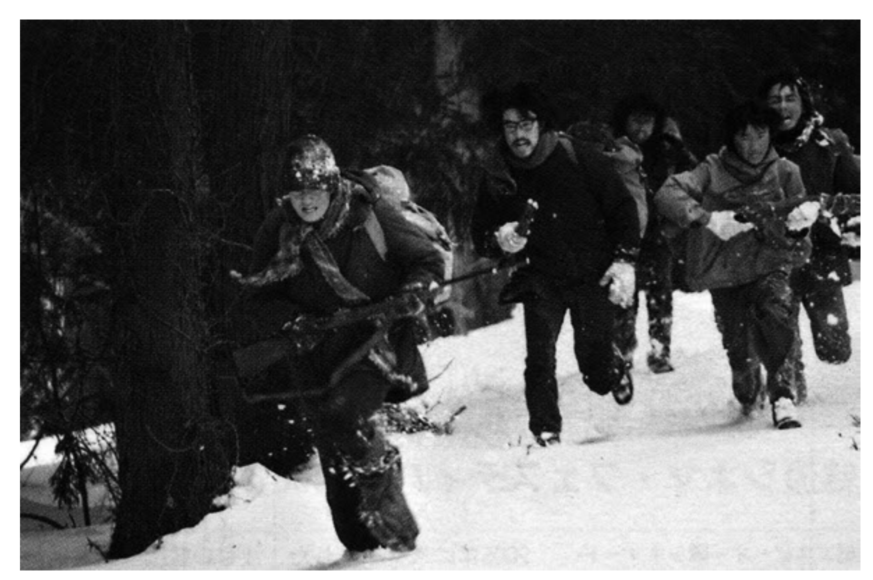
在20世纪90年代获得重大进展的纪录片领域，要特别一提左藤真（Satō Makoto）和森达也（Mori Tatsuya）的成就。左藤真在《家在阿贺》（『阿賀に生きる』AGA NI IKIRU）的续篇《阿贺的记忆》（『阿賀の記憶』AGA NO KIOKU，2004）中，记录了阿贺野河流域人们十年之后的生活。在完成这部作品之后，他寻访巴勒斯坦现代思想家的足迹，完成了《爱德华·萨义德》（『エドワード·サイード OUT OF PLACE』EDOWĀDO SAĪDO，2005）。森达也则将镜头聚焦于奥姆真理教的重要成员，拍摄了《A》（1998）和《A2》（2001）。这两部作品引起广泛关注的原因是导演对纪录片伦理提出了一系列拷问：影像作为法庭证词的合法性、拍摄者中立立场的神话，以及影像审查与上映时发生的麻烦等。森达也总是有预谋地引发、制造丑闻。他自称自己就是纪录片圈里的“坏人”。还有一件值得一提的事是，来自中国的李缨拍摄的《靖国神社》（『靖国』YASUKUNI，2007），激怒了日本的某些民族主义者。



石井隆《花与蛇》（2003）



园子温《纪子的餐桌》（2005）



若松孝二《联合赤军实录》（2007）



园子温《爱的曝光》（2008）

---

(1) 黑泽清，《电影好吓人》（『映画は恐ろしい』），青木社，2001年。

后记

很久以来有一种说法：如果说19世纪殖民主义与小说、歌剧成为时代符号，20世纪的时代符号则是法西斯主义、精神分析和电影。

那么21世纪呢？新世纪最初十年里发生的影像媒体的变化令人惊异。到这个世纪结束之时这种变化会发展成什么样子估计谁也无法预料。但毫无疑问，电影的制作、发行与消费的形态将会与以往更加不同。人类通过影像与声音感受故事的欲望是不会丧失的。但我们有充足的理由认为，其形态将超越以往胶片电影的格局，电影与其他表象体系间的关系及在社会上的地位都将发生结构性改变。

一百年后人们将看什么样的日本电影呢？

大约一多半电影我们已经知道。未来时代的人们会和我们一样，看着黑泽明的《生之欲》而泪流满面，或看着大岛渚的《御法度》（『御法度』GOHATTO）沉湎于怀旧。他们还将看着我们从未看过的电影写出一篇篇文章。这恐怕与我们现在阅读完成于19世纪的小说《包法利夫人》，或被歌剧《茶花女》所打动时的体验是大致相同的。也许那时电影的地位有如20世纪的歌剧。那时候的影片也许不会拍得与从前同样多，然而从前的优秀影片将作为经典佳作而代代相传。电影研究的根本动因经常伴随着怀旧的冲动。从田中纯一郎、饭岛正、莲实重彦等前辈完成的日本电影史巨著的字里行间，我们分明可以强烈地感到某种怀旧的冲动：他们都试图阻止那些曾在青春时代令自己如此感动的电影体验就此风化瓦解。

最后我要感谢畏友小松弘对本书初稿的批阅。藤井仁子改正了此书增补修订版中许多细节上的错误。没有这二位大度的提示，这本小书难以完成。

四方犬彦识于横滨青霞楼

2014年7月10日

译后记

2014年夏天我在日本逗留期间见到四方田犬彦先生，得到先生的委托授权，由我翻译他的《日本电影110年》并由新星出版社出版。这让我想起2000年夏天，四方田犬彦先生来北京带来他刚刚出版不久的新著《日本电影史100年》并委托我翻译的情形。时间过得飞快，一晃进入21世纪已经十多年了，四方田先生的长销书终于增订后出了新版，真是令人高兴。

这本书原本是以日本电影诞生100年为契机策划的，是写给日本大学生了解日本电影基本情况的小书，体例与众不同。它将日本的文化传统、电影技术的发展、日本与东亚乃至世界的关系史、日本社会意识的演变等多维度交织在一起，围绕日本电影的兴起与发展，娓娓道来。十多年过去了，这本书不仅在日本反复加印，畅销不衰，在国外也引起关注。除了三联书店曾经在2006年出版过本人翻译的中文版，韩国、德国、意大利也将该书在当地翻译出版，产生了不小的影响。《日本电影110年》补写了21世纪头十年以来日本电影的最新进展，进一步丰富了该书的内容，特别是将平成时代日本电影的新动向更加完整地勾勒出来，使得电影产业在日本几个不同的重要历史阶段的发展得到更加均衡、面目清晰的展现，有助于人们从更为广阔的社会史视野审视日本电影110年来的发展，思考电影对一个国家和人民的意义。

经过十多年再看这本增订版，仍然觉得四方田犬彦先生的电影评论的方法充满新意，和通常意义上的日本电影史大相径庭。进入新世纪以来日本社会发生的深刻变化仍在持续，尽管这十年互联网的发达使我们对日本不再那么陌生，但我们对平成时代的日本，特别是进入21世纪以来的日本，认识仍然是很不完整的。这本新书，不仅可以帮助我们了解日本电影的新进展，从方法论的意义上，它也有助于我们了解日本文化与日本社会近来呈现出的各种新特征。比如对后殖民主义、女性主义、民族主义、环保主义、东方主义、全球化、日本社会的保守化与内向化等问题的关注视角就拓宽了对电影本身考察的视野。一部日本电影发展简史也给我们提供了一面镜子。日本电影经历过的故事，扮演过的角色以及所面临的问题，对我们难道不是很好的参照吗？

书中提到的二三十年代日本电影和本国传统与源自欧美的现代主义之间的关系，战争期间日本电影的特点以及日本殖民地，占领地电影的形成与演进以及这些殖民地和占领地光复后的电影与前者的关联性，日本电影人在战争中的表现和对战争责任的认识，战后日本电影产业的勃兴与衰落以及对横跨这一时期的各种市民电影类型的分析，日本电影告别黑泽明迎接北野武、数字技术带来的电影泡沫，女导演的崛起对日本电影的意义，电影中的历史认识与历史祛魅等独到观点等都可以引发许多新的思考。从事针对日本的跨文化传播工作之余，我的个人爱好之一便是欣赏与研究日本电影。翻译此书的过程我受益匪浅。这本书在帮助我了解日本电影发展的同时，从传播学的维度提供了了解日本的新视角。我认为这本书不仅仅是一部日本电影简史，还是一部日本大众文化传媒简史。

由于工作关系，翻译断断续续，进展不快。十多年前那一版《日本电影100年》的中译本，回过头来看还是留下很多遗憾。借此机会从头又梳理了一番，尽量解决掉那些已知的遗憾。四方田犬彦先生的文字如行云流水，为了在语言风格上为读者保留同样的阅读快感，必要的语序调整、文字再加工等就要多费不少力气。我尽量运用等效翻译理论，小心对照原文，大胆还原中文，力求“得其意而忘其形”的效果。加之这十多年来日本电影对于中国年轻一代早已不再陌生，许多电影片名有了固定的译法。我在这一版中不再拘泥于我之前翻译的方案，根据已经约定俗成的片名，从善如流地做了很大的调整与修改。

今年是中日邦交正常化45周年，明年是中日和平友好条约签订40周年，也是日本明治维新150周年。日本电影不仅与中日关系十分密切，也与日本的现代化历程几乎同步。可以说这样一个时间节点出版此书正合时宜。希望《日本电影110年》中译本的出版，能够帮助广大日本电影爱好者超越流行文化的水平，从更高、更深、更广的角度思考日本电影的本质与意义。

最后要说明的一点是《日本电影110年》正文中增补了最新收集到的珍贵的电影剧照等资料；同时，还将胶片电影鼎盛时代日本电影的伴生品——电影海报的部分精品彩图收录到了本书之中，增加了新版的珍藏价值。

四方田犬彦先生对本书的翻译给予了不厌其烦的指导；新星出版社谢刚社长、孙志鹏总编辑助理、姜淮总经理助理、王萌编辑在本书

出版过程中给予很大的帮助；刘德润教授为本书做了十分认真的审校，在此一并深表谢意。

王众一

2017年6月26日识于北京石景山山水窟

参考文献

Noël Burch．*To The Distant Observer*，Scholar Press，1979．

Joseph L．Anderson and Donald Richie．*The Japanese Film：Art and Industry*，expanded edition．New Jersey：Princeton University Press，1982．

Aaron Andrew Gerow．*Writing a Pure Cinema：Articulations of Early Japanese Film*，unpublished，1996．

キネマ旬報社 編．日本映画作品全集．キネマ旬報社，1973年．

竹中労 著．日本映画縦断．白川書院，1975．

キネマ旬報社 編．日本映画監督全集改訂版．キネマ旬報社，1980．

田中純一郎 著．日本映画発達史．中央公論社，1980．

渡辺武信 著．日活アクションの華麗な世界．未来社，1981．

山本喜久男 著．日本映画における外国映画の影響．早稲田大学出版部，1983．

今村昌平［ほか］編．講座日本映画．岩波書店，1988．

山口猛 著．幻のキネマ満映．平凡社，1989．

ピーターB．ハーイ 著．帝国の銀幕．名古屋大学出版会，1995．

福間健二 編著．ピンク　ヌーヴェルヴァーグ．ワイズ出版，1996．

平野共余子 著．天皇と接吻：アメリカ占領下の日本映画検閲．草思社，1998．

黒沢清，四方田犬彦，吉見俊哉，李鳳宇 編．日本映画は生きている．岩波書店，2011．

附录一　人名索引

白川和子

白濑矗

阪本顺治

阪东妻三郎

坂本武

坂东玉三郎

坂根田鹤子

卑弥呼

北大路欣也

北野武

本多猪四郎

滨田光夫

滨也佐知

并木路子

伯特·兰开斯特

布莱希特

布努埃尔

蔡楚生 iv

柴田常吉

长谷川伸

长谷川一夫

长崎俊一

车善七

陈凯歌 v

成瀬巳喜男

城户四郎

池田富保

池田敏春

赤木圭一郎

敕使河原宏

冲岛勋

冲浦和光

川岛雄三

川端康成

川喜多长政

舛田利雄

崔洋一

崔寅逵

村川透

村田实

大川桥藏

大岛渚

大谷健太郎

大和屋竺

大河内传次郎

大林宣彦

大森一树

大山德布子

大石内藏助

大庭秀雄

戴维·孔德

黛林太郎

丹尼尔·施密特

岛津保次郎

稻畑胜太郎

稻垣浩

德·弗雷斯特

荻上直子

东千代之介

东阳一

渡边邦男

渡哲也

恩格斯

恩斯特·刘别谦

二川文太郎

二谷英明

饭村隆彦

饭岛正

饭田蝶子

方汉俊

费里尼

丰田四郎

风间舞子

疯猫组合

冯·斯登堡

弗朗索瓦·特吕弗

弗雷德里克·杰姆逊

弗洛伊德

伏水修

富田靖子

甘粕正彦

冈本喜八

冈仓天心

冈田嘉子

冈田茉莉子

高仓健

高尔基

高峰三枝子

高峰秀子

高林阳一

高岭刚

高桥伴明

高桥信治

高桥洋

高桥英树

高松丰次郎

戈达尔 i

戈培尔

格里菲斯

根岸吉太郎

根岸宽一

宫岛义勇

宫崎骏 i

宫下顺子

宫泽贤治

沟口健二 i

古川绿波

古川卓巳

古泽宪吾

谷口千吉

谷崎润一郎

谷直美

关川秀雄

归山教正

龟井文夫

国定忠治

哈拿肇

行定勋

河濑直美

河浦谦一

吉永小百合

加山雄三

加藤泰

加藤彰

加西亚·马尔克斯

家城巳代治

贾克·费戴尔

贾樟柯 i

榎本健一

菅原文太

江崎实生

姜弘植

皆川芳造

杰拉尔德·德·里昂

今村昌平

今关章良

今井正

金·维多

金城武

金陶山

金洙容

金子修介

津村秀夫

近松门左卫门

近卫十四郎

井口奈巳

井上梅次

井上正夫

井深大

井筒和幸

久阪荣二郎

酒井米子

驹田好洋

卡尔·德莱叶

克劳德·夏布洛尔

莱昂·穆西纳克

莱奥·安哲罗普洛斯

莱妮·里芬斯塔尔

濑濑敬久

兰尼·布鲁斯

岚宽寿郎

李凤宇

李圭焕

李明雨

李庆孙

李松峰

李香兰

李小龙

李学仁

李缨

利重刚

栗岛纯子

笠智众

列夫·托尔斯泰

林芙美子

林海象

林则徐

铃木清顺

铃木则文

铃木重吉

柳町光男

柳家金语楼

泷口修造

卢米埃尔兄弟

鲁斯·本尼迪克特

鲁迅

罗曼·罗兰

罗塞里尼

罗云奎

落合浪雄

马克思

玛琳·黛德丽

迈克尔·柯蒂斯

茂文·勒鲁瓦

木村庄十二

木下惠介

牧野光男

牧野省三

牧野雅弘

那须博之

内藤诚

内田吐梦

牛原虚彦

诺尔-巴奇

帕西·阿德隆

裴镛均

皮埃尔·保罗·帕索里尼

皮埃尔·布尔迪厄

片冈千惠藏

片桐夕子

浦山桐郎

溥仪

契诃夫

前田阳一

浅野四郎

桥口亮辅

青山真治

清水崇

清水宏

秋吉久美子

萩本钦一

萩原辽

泉镜花

蜷川实花

让·雷诺阿

让·马里·斯特劳布

让·维果

日夏英太郎

宍户锭

入江贵子

若山富三郎

若松孝二

若尾文子

塞西尔·戴米尔

三池崇史

三船敏郎

三岛由纪夫

三国连太郎

三木茂

三益爱子

三隅研次

桑野通子

涩谷实

森达也

森繁久弥

森谷司郎

森鸥外

森崎东

森田芳光

森一生

莎莉·山口

莎士比亚

山本富士子

山本嘉次郎

山本萨夫

山本政志

山根成之

山口百惠 i

山口淑子

山崎贵

石田民三

石原慎太郎

石原裕次郎

实相寺昭雄

史东山 iv

市川崑

市川雷藏

市川团十郎

市川右太卫门

市川猿之助

市川准

市川左团次

是枝裕和

手冢真

手冢治虫

鼠小僧次吉郎

寺山修司

斯皮尔伯格 i

松本俊夫

松冈锭司

松林宗惠

松田优作

隼秀仁

索菲亚·科波拉

台柱子阿松

唐纳德·里奇

桃井薰

藤纯子

藤田敏八

藤原义江

田坂具隆

田中纯一郎

田中登

田中绢代

田壮壮

樋口真嗣

土本典昭

土井裕康

托马斯·栗原

望月六郎

唯野未步子

维托里奥·德·西卡

尾崎红叶

尾上菊五郎

尾上松之助

梶芽衣子

渥美清

吴念真

五所平之助

武满彻

武田一成

西本正

西川美和

西村昭五郎

西河克己

细山喜代松

夏川静江

夏目漱石

乡广美

相米慎二

小川绅介

小津安二郎

小栗康平

小林旭

小林一三

小林正树

小山内薰

小杉勇

小石荣一

小松宫

小松弘

小原宏裕

小沼胜

小中千昭

筱田正浩

新藤兼人

熊谷久虎

许泳

押井守

雅可布·拉兹

英百合子

应云卫 iv

永田雅一

宇惠和昭

雨果

裕仁天皇

园子温

原将人

原节子

原田美枝子

原一男

圆谷英二

远达 & 阿茶子

约翰·福特 i

月形龙之介

岳枫 iv

早川雪洲

藏原惟缮

泽岛忠

泽田幸弘

增村保造

曾根中生

斋藤达雄

斋藤武市

斋藤寅次郎

詹姆斯·狄恩

张善琨

张云鹤

枝正义郎

织田信长

植木等

志村乔

志贺直哉

志贺重昂

中川信夫

中村幻儿

中村锦之助

中岛贞夫

中平康

中上健次

中田秀夫

中原俊

冢本晋也

周防正行

竹中直人

住吉具庆

卓别林 i

足立正生

左藤真

佐分利信

佐藤敏纪

佐藤寿保

佐野和宏

佐野周二

佐佐木康

佐佐木史郎

佐佐元十

附录二　电影名索引

《鞍马天狗》

《暗堡的三恶人》

《暗杀坂本龙马》

《八甲田山》

《八月的湿沙》

《巴格达咖啡》

《霸王别姬》

《白菊物语》

《白日凶魔》

《白蛇传》

《白皙纤指之调情》

《宝宝骚动》

《保镖》

《暴风雨中的孤儿》

《暴力城市》

《悲喜几春秋》

《被盗的春心》

《被压制的森林》

《本阵杀人案》

《变态家族：长兄的新娘》

《表兄弟》

《玻璃约翰：像野兽一样》

《不，我要活下去》

《不负责任》系列

《不再托腮遐思》

《不知火海》

《不知火检校》

《残菊物语》

《苍氓》

《长恨梦》

《长崎钟声》

《超凡神树》

《沉睡的人》

《赤军——PFLP·世界战争宣言》

《赤裸的十九岁》

《赤目四十八瀑情死未遂》

《赤穗城》

《赤西蛎太》

《赤线地带》

《初国知所之天皇》

《初姿》

《处女布鲁斯》

《春香传》

《刺青判官》

《刺青一代》

《村里的新娘子》

《达令是外国人》

《大曾根家的早晨》

《大地摇篮曲》

《大魔神》

《大菩萨岭》

《大日本帝国》

《大尉的女儿》

《大战本能寺》

《丹下左膳》

《丹下左膳余话·百万两之瓮》

《当红选手》

《党同伐异》

《盗马贼》

《道路》

《地藏精》

《地狱》

《地狱门》

《第七官界的彷徨：寻找尾崎翠》

《电车狂》

《定军山》

《丢开书本上街去》

《东海道四谷怪谈》

《东京进行曲》

《东京审判》

《东京塔，我与妈，有时再加上老爸》

《东京物语》

《东京夜曲》

《东京战争战后秘话》

《东洋和平之路》

《独行地痞》

《独生子》

《短枪大盗清水定吉》

《多罗尾伴内》

《多桑》

《多谢今夜茫茫雾》

《恶名》

《二〇三高地》

《二十四只眼睛》

《20岁的青春》

《房子》

《放浪三昧》

《分身》

《风火小子》

《风之谷》

《疯狂部落》

《疯狂的果实》

《疯狂的一页》

《逢人必谢的司机》

《夫人与老婆》

《拂晓的逃脱》

《扶桑花女孩》

《妇系图》

《干涸的湖》

《哥斯拉》

《公民凯恩》

《公司故事》

《攻壳机动队》

《宫本武藏》

《古巴恋人》

《古都》

《故乡》

《怪谈》

《关于爱，东京》

《关之弥太》

《光天化日下的黑暗》

《归来的醉汉》

《鬼婆》

《鬼水怪谈》

《国定忠治》

《国士无双》

《孩子们手拉手》

《海鸥食堂》

《害虫》

《豪杰儿雷也》

《河对岸的青春》

《河内山宗俊》

《红灯笼》

《红胡子》

《红牡丹赌徒》

《红色流星》

《候鸟》

《呼喊》

《狐朋狗党》

《花火》

《花落》

《花与蛇》

《滑稽的悲情叙事诗》

《化妆》

《坏孩子头儿》

《欢场春梦》

《幻影之女》

《幻之光》

《荒木又卫门》

《黄金篷车大作战 》

《黄土地》

《灰烬》

《魂断蓝桥》

《及时行乐死了拉倒党宣言》

《火烧金阁寺》

《饥饿海峡》

《机动警察帕特雷伯》

《基督受难》

《极道黑社会》

《集体强暴人妻致死案》

《己之罪》

《纪子的餐桌》

《祭火》

《加美拉》

《家庭游戏》

《家在阿贺》

《间谍尚未死》

《降生以后》

《绞刑》

《接吻》

《戒严令》

《金刚大战哥斯拉》

《金阁寺》

《金基德拉》

《金色夜叉》

《金丝雀》

《筋疲力尽》

《靖国神社》

《镜中的女人》

《救赎》

《菊次郎的夏天》

《巨人传》

《绝唱》

《爵士歌王》

《军神山本元帅与联合舰队》

《军中无赖》

《喀秋莎》

《卡车浑球》

《卡门回故乡》

《卡萨布兰卡》

《空气人偶》

《跨越时空的女孩》

《狂恋的女师傅》

《奎师那降生》

《捆绑贵妇人》

《垃圾食品》

《拉冬》

《来日再相逢》

《来自天国的男人们》

《兰波》

《狼狈》

《浪华悲歌》

《浪人街》

《老子的护照手中枪》

《黎明》

《历史》

《戾桥》

《联合赤军实录：通往浅间山庄之路》

《联合舰队》

《炼狱英雄交响曲》

《两生花》

《瞭望塔敢死队》

《烈火中永生》

《邻家的八重》

《留学生Chua Swee-Lin》

《流浪艺人》

《流浪者之歌》

《流氓的坟地·栀子花》

《柳生家族的阴谋》

《龙猫》

《陆军》

《陆军中野学校》

《陆之王者》

《路上的灵魂》

《乱》

《乱作一团》

《罗生门》

《裸岛》

《裸体之夜：掠夺狂爱》

《落榜以后》

《马坦哥》

《鳗鱼》

《满蒙建国的黎明》

《猫头鹰》

《没有家的天使》

《玫瑰送葬队》

《美国美国》

《美丽夏天之雾之岛》

《萌之朱雀》

《梦》

《梦二》

《梦幻琉球——阿鹤与亨利》

《梦之女》

《梦中的妈妈》

《米摩萨斯公寓》

《秘记·女郎遭殃》

《秘记·色情雌性市场》

《眠狂四郎》

《缅甸的竖琴》

《明治天皇与日俄大战》

《摩洛哥》

《魔界转生》

《魔司拉》

《某个杀手》

《母亲曲》

《木兰从军》

《幕末太阳传》

《娜娜》

《男人的家徽》

《男人之苦》

《脑髓地狱》

《泥醉天使》

《你与我》

《年轻的风采》

《女学生水手服和机关枪》

《女优灵》

《旁人的脸》

《碰我脚的女人》

《漂流街》

《苹果之歌》

《破鼓》

《破戒》

《浦桑》

《瀑布白丝》

《七武士》

《妻如蔷薇》

《妻子的性幻想》

《妻子自白》

《欺骗》

《其后》

《祇园姐妹》

《旗本无聊汉》

《千年刻度的日晷·牧野村故事》

《前进，黑豹队决战》

《前进，神军》

《墙壁厚厚的房间》

《墙中的秘密》

《切腹》

《亲爱的医生》

《青春之门》

《青青的山脉》

《青山翠谷》

《清作之妻》

《情书》

《情死天网岛》

《请问芳名》

《秋津温泉》

《全身小说家》

《犬猫》

《人的诺言》

《人的条件》

《人情纸风船》

《人生剧场·飞车角》

《人生剧场·青春篇》

《仁义的坟地》

《日本暴力列岛·京阪神杀戮军团》

《日本沉没》

《日本春歌考》

《日本大哥大》

《日本的悲剧》

《日本的恶灵》

《日本的夜和雾》

《日本国古屋敷村》

《日本黑社会 》

《日本解放战线·三里冢之夏》

《日本昆虫记》

《日本桥》

《日本头号××男人》系列

《日本以外全部沉没》

《日本战后史·老板娘狼狈不堪的生活》

《日本最长的一天》

《日轮》

《肉弹》

《洒满阳光的坡道》

《三丁目夕阳永不落》

《三里冢边田部落》

《三年身孕》

《色艳处女》

《杀之烙印》

《沙滩上的植物群落》

《砂之女》

《莎勇的钟》

《傻瓜到家》

《山丹之塔》

《山椒大夫》

《山口组第三代》

《山猫公主》

《山之音》

《赏红叶》

《上海》

《上海陆战队》

《少爷》系列

《蛇草莓》

《蛇公主》

《社长》系列

《深山中的少女》

《是什么让她沦落至此》

《神捕钱形平次探案集》

《神呀神！你为何离弃我？》

《生命的光芒》

《生之欲》

《十字路》

《石女》

《释迦》

《淑女忘了什么》

《谁之过》

《水俣——患者们及其世界》

《斯特拉·达拉斯》

《死人复活》

《死在田园》

《四百击》

《他与东京》

《沓挂时次郎》

《踏虎尾的人们》

《胎儿偷猎之时》

《台风俱乐部》

《太空战船大和号》

《太平洋之鹰》

《太阳的季节》

《坛之浦夜枕合战记》

《谈谈情，跳跳舞》

《桃小姐：巨乳甘美如桃》

《天使的心肠·红色教室》

《天堂故事》

《天堂与地狱》

《挑战》

《铁男》

《听！海神的声音》

《突如其来，宛如风暴》

《土地》

《土地与士兵》

《娃娃的影子》

《外科室》

《晚春》

《万世流芳》

《卍（万字）》

《王将》

《网走番外地》

《望春风》

《微风》

《温别尔托 D》

《文身》

《我的故乡》

《我的广岛父亲》

《我的性爱白皮书·性高潮感度》

《我的夜莺》

《我抛弃的女人》

《无常》

《无敌青春》

《无敌青春之爱与和平》

《无法无天阿松的一生》

《无悔于我的青春》

《无赖·前科》

《无粮的土地》

《无人知晓》

《无义之战》

《无主的渡船》

《五个侦察兵》

《五条东京汉子》

《午后约炮·古都曼陀罗》

《午夜凶铃》

《武士的女儿》

《雾港》

《雾之旗》

《西鹤一代女》

《希波克拉底们》

《稀人》

《蟋蟀女孩》

《喜剧·女靠胸襟》

《下一站，天国》

《夏威夷·马来海海战》

《现在很想见你》

《陷阱》

《向那面旗帜开火》

《小便骑士》

《小鬼头帝国》

《小鬼头帝国之恶作剧战争》

《小妹》

《蝎子》

《新不如归》

《新释四谷怪谈》

《新土》

《性爱加屠杀》

《兄妹》

《雄吕血》

《学费》

《雪国》

《雪之丞变化》

《血痕》

《血枪富士》

《血与骨》

《血与灵》

《鸦片战争》

《燕尾蝶》

《阳炎座》

《杨贵妃》

《养母情深》

《摇摆》

《野猫摇滚》

《野性公主》

《业余俱乐部》

《凶暴的人》

《一盘没有下完的棋》

《一条小百合·濡湿情欲》

《一张明信片》

《伊甸之海》

《伊甸之东》

《伊豆的舞女》

《义人吴凤》

《音乐》

《婴儿车》

《樱花乱》

《樱之园》

《影子武士》

《忧国》

《幽闭者——恐怖分子》

《幽灵公主》

《尤里卡》

《游击队员前史》

《游戏》

《有化铁炉的街》

《有生命的偶人》

《右门捕物帖》

《渔光曲》

《虞美人草》

《雨月物语》

《预防霍乱》

《御法度》

《鸳鸯对歌》

《元禄忠臣藏》

《原野奇侠》

《原子弹的效果——广岛、长崎》

《原子弹阴影下的孩子》

《月出何方》

《月下的誓言》

《运玉义留》

《再见，方舟》

《再见，夏日之光》

《在底层》

《在世界的中心呼唤爱》

《葬礼》

《遭强暴的白衣天使》

《曾根崎情死》

《沾满泥的纯情》

《斩尽杀绝赤穗城》

《斩人斩马剑》

《战场的快乐圣诞》

《战斗的士兵》

《战舰波将金》

《战舰大和号》

《仗义复仇》

《昭和残侠传》

《召唤澳大利亚》

《真空地带》

《真实的恐怖故事》

《支那事变》

《支那之夜》

《蜘蛛巢城》

《纸屋悦子的青春》

《指导物语》

《致天皇陛下的信》

《忠臣藏》

《忠次旅日记》

《众神的旺盛欲望》

《咒怨剧场版》

《猪与军舰》

《转校生》

《姿三四郎》

《子弹死跳舞》

《自由万岁》

《自由学校》

《奏鸣曲》

《座头市》



沟口健二《雨月物语》（1953）海报



01　山中贞雄《丹下佐膳》（1935）海报



02 后滕岱山《鞍马天狗》（1930）海报



03　山中贞雄《人情纸风船》（1937）海报



01　野村浩将《爱染桂》（1938）海报



02　黑泽明《踏虎尾的人们》（1945）海报



03　黑泽明《姿三四郎》（1943）海报



黑泽明《罗生门》（1950）海报



今井正《来日再相逢》（1950）海报



黑泽明《罗生门》（1950）海报



木下惠介《卡门回故乡》（1951）海报



小津安二郎《东京物语》（1953）海报



沟口健二《雨月物语》（1953）海报



大庭秀雄《请问芳名》（1953-1954）海报



伊丹万作《新土》（1937）海报



中平康《疯狂的果实》（1956）海报



市川崑《火烧金阁寺》（1958）海报



小林正树《人的条件》（1959-1961）海报



田坂具隆《洒满阳光的坡道》（1958）海报



木下惠介《二十四只眼睛》（1954）海报



小林正树《墙壁厚厚的房间》（1956）海报



今村昌平《日本昆虫记》（1965）海报



敕使河原宏《砂之女》（1964）海报



石井辉男《网走番外地》（1965）海报之一



大岛渚《感官世界》（1976）海报



01　石井辉男《网走番外地》（1965）海报之二



02　江崎实生《多谢今夜茫茫雾》（1967）海报



03　佐伯清《昭和残侠传》（60年代末）海报



04　山田洋次《男人之苦》（1969-1997）海报



05　加藤泰《红牡丹赌徒》（1972）海报



06　深作欣二《无义之战·代理战争》（1973）海报

Table of Contents